DONALD J. GROUT • CLAUDE V. PALISCA

# - HISTÓRIA DA MÚSICA OCIDENTAL

REVISÃO TÉCNICA DE
ADRIANA LATINO
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS MUSICAIS
DA UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

gradiva

# *Indice*

# *Prefácio*

O propósito de rever uma panorâmica histórica que conquistou os favores do público só pode consistir em melhorar o livro e actualizá-lo, e não em reformulá-lo por completo. Se o leitor, porventura, conhece as edições anteriores, vai deparar com um livro substancialmente diferente, tanto no aspecto exterior como no conteúdo, muito embora o âmbito e a apresentação dos capítulos continuem a ser, no essencial, os mesmos. A inclusão da palavra *ocidental* no título reflecte a consciência de que o sistema musical da Europa ocidental e das Américas é apenas um de entre os vários existentes na diversidade das civilizações mundiais. O âmbito deste livro restringe-se, além disso, exclusivamente àquilo a que costumamos chamar «música erudita», se bem que este conceito não seja, como é sabido, muito preciso. A música popular, o *jazz* e outras manifestações comparáveis do passado foram também bastante elaborados, mas a nossa obra não pode ter a pretensão de dar conta da vasta gama de realizações musicais do Ocidente (que hoje são, elas próprias, objecto de estudos aprofundados), tal como não pode pretendê-lo o curso de história da música para o qual se propõe servir de guia.

Antes de dissipar os receios dos fiéis ou esfriar a alegria dos críticos, permitam-me que explique em que diferia a edição anterior (a terceira) das que a precederam. Uma vez que a história da música é antes de mais a história do estilo musical e não pode ser compreendida sem um conhecimento em primeira mão da música em si, fui convidado pelo editor, W. W. Norton and Company, a conceber a *Norton Anthology of Western Music* e os álbuns que a acompanham como um complemento de partituras e interpretações à 3.ª edição. A maior parte das revisões dessa edição tiveram como objectivo coordenar o livro com a nova antologia. As análises de obras de algumas das antologias mais antigas foram substituídas por breves apontamentos estilísticos e analíticos das peças seleccionadas para a *Norton Anthology*.

Nesta edição tais notas analíticas foram conservadas ou desenvolvidas, mas, isoladas do corpo do texto, já não interrompem o fluir da narrativa histórica. O leitor pode passar por cima delas até ter oportunidade de se concentrar em cada uma das peças, com a partitura diante dos olhos e a música nos ouvidos.

Uma outra inovação consiste no facto de as vozes do passado se dirigirem directamente ao leitor em «vinhetas», nas quais compositores, músicos e observadores comentam pormenorizadamente e de forma pessoal a música do seu tempo. Muitos destes textos foram traduzidos propositadamente para o efeito.

Em vez da cronologia única apensa às edições anteriores, cada capítulo que introduz um novo período contém agora uma cronologia mais concisa. Do mesmo modo, em vez da bibliografia que preenchia densamente muitas das últimas páginas, há bibliografias detalhadas no fim de cada capítulo. Estas foram compiladas com o auxílio de duas doutorandas de Yale, Pamela Potter (capítulos 1 a 8 e 20) e Bonita Shuem (capítulos 9 a 19), a quem fico profundamente grato. O glossário foi suprimido, uma vez que as definições breves, fora do seu contexto, se tomam muitas vezes enganadoras. Os termos técnicos são geralmente explicados a primeira vez que aparecem, e o índice remete o leitor para essas definições.

Todas as pessoas implicadas na produção e distribuição deste livro concordaram que não seria desejável nem prático rever esta 4." edição tão drasticamente como o desejariam alguns utentes fiéis. O livro continuará a evoluir em anos vindouros. Nesta edição os capítulos relativos ao início do período barroco foram os que sofreram uma revisão mais profunda, mas rara foi a página do resto do livro que permaneceu inalterada, tendo o século xx merecido uma atenção especial.

Os quarenta professores universitários que responderam ao questionário em que se pediam sugestões para a 4.ª edição da *História da Música Ocidental* e para a 2.ª edição da *Antologia* forneceram-nos ampla matéria para reflexão e muitas propostas viáveis de aperfeiçoamento. Procurei levar as críticas a sério e segui muitos conselhos. Todos os inquiridos merecem os meus calorosos agradecimentos, embora não possa deixar de salientar os nomes de alguns de entre eles, cujo contributo foi mais útil e mais completo: Jack Ashworth, da Universidade de Louisville, Charles Brauner, da Universidade Roosevelt, Michael Fink, da Universidade do Texas em San Antonio, David Fuller, do SUNY, em Buffalo, David Josephson, da Universidade Brown, Sterling Murray, da Universidade de West Chester, James Siddons, da Universidade Liberty, e Lavem Wagner, do Quincy College (Illinois).

Vários amáveis colegas leram diligentemente esboços de capítulos ou submeteram à minha consideração críticas detalhadas desta ou daquela parte da última edição. O professor Thomas J. Mathiesen, da Universidade Jovem de Brigham, fez muitas sugestões de pormenor para a secção consagrada à música antiga. A professora Margot Fassler, de Yale, comentou extensamente dois esboços da parte do cantochão e influenciou de maneira decisiva as minhas reflexões acerca da música do início da era cristã. O Dr. Laurel Fay incitou-me a tentar conceder um lugar mais relevante aos compositores russos e soviéticos. O facto de não ter podido corresponder às expectativas de todos os críticos não deixará de os desiludir e iliba-os, sem dúvida alguma, de quaisquer responsabilidades pelas falhas que ainda subsistam. Mas a gratidão que aqui lhes manifesto não poderia ser mais sincera.

Infelizmente, o autor original da obra, Donald J. Grout, que faleceu em 10 de Março de 1987, não pôde tomar parte nesta revisão. Agradeço a colaboração da família no lançamento desta nova edição. Procurei manter intacta a prosa fluente do professor Grout sempre que esta se mantinha em sintonia com a situação actual dos conhecimentos e a opinião dos especialistas. Muitos sentirão a falta das suas refle-

xões mais pessoais, mas, quando há co-autoria, a melhor máscara a que uma obra pode recorrer é, sem dúvida, a da neutralidade.

Esta edição e eu próprio muito ficámos a dever à sabedoria e à perspicácia editorial de Claire Brook, vice-presidente e responsável da secção de música da W. W. Norton and Company. Aqui fica também o meu agradecimento ao seu assistente Raymond Morse pelo modo consciencioso como atendeu a inúmeros pormenores da produção do livro.

E, finalmente, devo a mais terna gratidão a minha mulher, Elizabeth A. Keitel, por tão pacientemente ter partilhado as minhas muitas preocupações e por ter evitado que me isolasse completamente do mundo durante os longos meses que demorei a levar a bom termo a presente edição.

CLAUDE V. PALISCA
Hamden, Connecticut

# Abreviaturas

AIM — American Institute of Musicology; entre as suas publicações contam-se CEKM, CMM, CSM, MD, MSD. Para uma lista completa, v. MD, 39, 1985, 169-20.

AM — *Acta Musicologica,* 1929-.

AMM — Richard H. Hoppin (ed.), *Anthology of Medieval Music,* Nova Yorque, Norton, 1978.

CDMI — *I classici delia musica italiana,* 36 vols., Milão, Instituto Editoriale Italiano, 1918-1920, e Società Anônima Notari la Santa, 1919-1921.

CEKM — *Corpus of Early Keyboard Music,* AIM, 1963-.

CM — *Collegium Musicum,* New Haven, 1955-, 2." série, Madison, A-R Editions, 1969-,

CMI — *I classici musicali italiani,* 15 vols., Milão, 1941-1943, 1956.

CMM — *Corpus mensurabilis musicae,* AIM, 1948-.

CSM — *Corpus scriptorum de musica,* AIM, 1950-.

DdT — *Denkmäler deustscher Tonkunst,* 65 vols., Leipzig, Breitkof & Härtel, 1892-1931; repr. Wiesbaden, 1957-1961.

DTB — *Denkmäler deustscher Tonkunst,* 2, Folge, *Denkmäler der Tonkunst in Bayern,* 38 vols., Braunschweig, 1900-1938.

DTOe — *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich,* Viena, Artaria, 1894-1904; Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1905-1913; Viena, Universal, 1919-1938; Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1966-.

EM — *Early Music,* 1973-.

EMH — *Early Music History,* 1981-.

EP — R. Eitner (ed.), *Publikationen älterer praktischer und theoretischer Musikwerke, vorzugsweise des xv, und xvi. Jahrhunderts,* 29 vols, in 33 Jahrgänge, Berlim, Bahn and Liepmannssohn; Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1873-1905; repr. 1967.

GLHWM — *Garland Library of the History of Western Music.*

GMB — Arnold Schering (ed.), *Geschichte der Musik in Beispielen (História da Música em Exemplos),* Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1931.

HAM — Archibald T. Davison e Willi Apel (eds.), *Historical Anthology of Music,* Cambridge, 1950, vol. 1, *Oriental, Medieval, and Renaissance Music, e vol. 2, Baroque, Rococo, and Pre-Classical Music.*

JAMS — *Journal of the American Musicological Society,* 1948-.

JM — *Journal of Musicology,* 1982-.

JMT — *Journal of Music Theory,* 1957-.
MB — *Musica Britannica,* Londres, Stainer & Bell, 1951-.
MM — Carl Parrish e John F. Ohl (ed.), *Masterpieces of Music Before 1750,* Nova Iorque, Norton, 1951.
ML — *Music and Letters,* 1920-.
MQ — *The Musical Quarterly,* 1915-.
MR — Gustave Reese, *Music in the Renaissance,* 2." ed., Nova Iorque, Norton, 1959.
MRM — Edward Lowinsky (ed.), *Monuments of Renaissance Music,* Chicago, University of Chicago Press, 1964.
MSD — *Musicological Studies and Documents,* AIM, 1951-.
NG — *New Grove Dictionary of Music and Musicians,* ed. Stanley Sadie, Londres, Macmillan, 1980.
NOHM — *New Oxford History of Music,* Londres, Oxford University Press, 1954-.
NS — Roger Kamien (ed.), *The Norton Scores,* 4." ed., Nova Iorque, Norton, 1984.
OMM — Thomas Marrocco e Nicholas Sandon (ed.), *Oxford Anthology of Medieval Music,* Nova Iorque, Oxford University Press, 1977.
PAM — *Publikationen älterer Musik... bei der deutschen Musikgesellschaft,* Leipzig, Bretkopf & Härtel, 1926-1940.
PMM — Thomas Marrocco (ed.), *Polyphonic Music of the XIVth Century,* Mónaco, Oiseau-Lyre, 1956-.
PMMM — *Publications of Medieval Music Manuscripts,* Brooklyn, Institute of Medieval Music, 1957-.
PMS — L. Schrade (ed.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century,* Mónaco, Oiseau--Lyre, 1956-.
RMAW — Curt Sachs, *The Rise of Music in the Ancient World,* Nova Iorque, Norton, 1943.
RTP — William Waite (ed.), *The Rhythm of Twerlfth-Century Polyphony,* New Haven, Yale University Press, 1954.
SR — Oliver Strunk, *Source Readings in Music History,* Nova Iorque, Norton, 1950; também editado em vários volumes brochados, como se segue.
SRA — *Source Readings in Music History: Antiquity and the Middle Ages.*
SRRe — *Source Readings in Music History: the Renaissance.*
SRB — *Source Readings in Music History: the Baroque Era.*
SRC — *Source Readings in Music History: the Classic Era.*
SRRo — *Source Readings in Music History: the Romantic Era.*
TEM — Carl Parrish (ed.), *A Treasury of Early Music,* Nova Iorque, Norton, 1958.
WM — Johanes Wolf, *Music of Earlier Times* — edição americana da obra *Singund Spielmusik aus älterer Zeit,* 1926.

# 1

## *A situação da música no fim do mundo antigo*

Quem vivesse numa província do Império Romano no século v da era cristã poderia ver estradas por onde as pessoas outrora haviam viajado e agora já não viajavam, templos e arenas construídos para multidões agora votados ao abandono e à mina, e a vida, geração após geração, um pouco por toda a parte, tomando-se cada vez mais pobre, mais insegura e mais difícil. Roma, no tempo da sua grandeza, fizera reinar a paz em quase toda a Europa ocidental, bem como em muitas zonas da África e da Ásia, mas, entretanto, enfraquecera e já não tinha capacidade para se defender. Os bárbaros iam chegando do Norte e do Leste, e a civilização comum a toda a Europa desagregava-se em fragmentos que só muitos séculos mais tarde começariam gradualmente a fundir-se de novo, dando origem às nações modernas.

O declínio e a queda de Roma marcaram tão profundamente a história europeia que ainda hoje temos dificuldade em nos apercebermos de que, paralelamente ao processo de destruição, se iniciava então, paulatinamente, um processo inverso de criação, centrado na igreja cristã. Até ao século x foi esta instituição o principal — e muitas vezes o único — laço unificador e canal de cultura da Europa. As primeiras comunidades cristãs, não obstante terem sofrido durante trezentos anos perseguições mais ou menos esporádicas, cresceram regularmente e disseminaram-se por todas as regiões do império. O imperador Constantino adoptou uma política de tolerância após a sua conversão, em 312, e fez do cristianismo a religião da família imperial. Em 395 a unidade política do mundo antigo foi formalmente desfeita, com a divisão em Império do Oriente e Império do Ocidente, tendo por capitais Bizâncio e Roma. Quando, após um século terrível de guerras e invasões, o último imperador do Ocidente foi, finalmente, deposto do seu trono, em 476, os alicerces do poder papal estavam já tão firmemente estabelecidos que a Igreja se encontrava em condições de assumir a missão civilizadora e unificadora de Roma.

# A herança grega

A história da música ocidental, em sentido estrito, começa com a música da igreja cristã. Todavia, ao longo de toda a Idade Média, e mesmo nos dias de hoje, artistas e intelectuais têm ido continuamente à Grécia e a Roma à procura de ensinamentos, correcções e inspiração nos mais diversos campos de actividades. Isto também é válido para a música, embora com algumas diferenças importantes em relação às outras artes. A literatura romana, por exemplo, nunca deixou de exercer a sua influência ao longo da Idade Média. Virgílio, Ovídio, Horácio e Cícero continuaram sempre a ser estudados e lidos. Esta influência tomou-se bem mais importante nos séculos xiv e xv, à medida que foram sendo conhecidas mais obras romanas; ao mesmo tempo ia sendo gradualmente recuperado aquilo que sobrevivera da literatura grega. Contudo, no domínio da literatura, bem como em vários outros campos (nomeadamente no da escultura), os artistas medievais e renascentistas tinham a vantagem de poderem estudar e, se assim o desejassem, imitar os modelos da antiguidade. Tinham diante dos olhos os poemas ou as estátuas autênticos. Já com a música não acontecia o mesmo. Os músicos da Idade Média não conheciam um exemplo sequer da música grega ou romana, embora alguns hinos tenham vindo a ser identificados no Renascimento. Actualmente estamos numa situação bastante melhor, pois, entretanto, foram reconstituídas cerca de quarenta peças ou fragmentos de peças musicais gregas, a maioria das quais de épocas relativamente tardias, mas cobrindo um período de cerca de sete séculos. Embora não haja vestígios autênticos da música da antiga Roma, sabemos, por relatos verbais, baixos-relevos, mosaicos, frescos e esculturas, que a música desempenhava um papel importante na vida militar, no teatro, na religião e nos rituais de Roma.

Houve uma razão importante para o desaparecimento das tradições da prática musical romana no início da Idade Média: a maior parte desta música estava associada a práticas sociais que a igreja primitiva via com horror ou a rituais pagãos que julgava deverem ser eliminados. Por conseguinte, foram feitos todos os esforços não apenas para afastar da Igreja essa música, que traria tais abominações ao espírito dos fiéis, como, se possível, para apagar por completo a memória dela.

**Cronologia**

800-461 a. C: ascensão das cidades-estados gregas.
586 a. C: Sacadas de Argos ganha os Jogos Píticos com *Nomos Píticos*.
c. 497 a. C: morte de Pitágoras.
458 a. C: *Agamémnon* de Esquilo,
c. 414 a. C: *Ifigênia em Táurida* de Eurípides.
c. 380 a. C: *República* de Platão,
c. 330 a. C: *Política* de Aristóteles.
c. 320 a. C: *Elementos de Harmonia* de Aristóxeno.
46 a. C: início da ditadura de Júlio César.
26-19 a. C: *Eneida* de Virgílio.
4 a. C: nascimento de Jesus,
c. 33 d. C: crucificação de Jesus.
54: Nero, imperador de Roma.
70: destruição do Templo de Jerusalém.
330: Constantinopla, nova capital do Império Romano.

Houve, no entanto, alguns elementos da prática musical antiga que sobreviveram durante a Idade Média, que mais não fosse porque seria quase impossível aboli-los

sem abolir a própria música; além disso, as teorias musicais estiveram na base das teorias medievais e foram integradas na maior parte dos sistemas filosóficos. Por isso, se queremos compreender a música medieval, temos de saber alguma coisa acerca da música dos povos da antiguidade, em particular da teoria e da prática musicais dos Gregos.

A MÚSICA NA VIDA E NO PENSAMENTO DA GRÉCIA ANTIGA — A mitologia grega atribuía à música origem divina e designava como seus inventores e primeiros intérpretes deuses e semideuses, como Apolo, Anfião e Orfeu. Neste obscuro mundo pré-histórico a música tinha poderes mágicos: as pessoas pensavam que era capaz de curar doenças, purificar o corpo e o espírito e operar milagres no reino da Natureza. Também no Antigo Testamento se atribuíam à música idênticos poderes: basta lembrar apenas o episódio em que David cura a loucura de Saul tocando harpa (1 Samuel, 16, 14-23) ou o soar das trombetas e a vozearia que derrubaram as muralhas de Jericó (Josué, 6, 12-20). Na época homérica os bardos cantavam poemas heróicos durante os banquetes *(Odisseia,* 8, 62-82).

Desde os tempos mais remotos a música foi um elemento indissociável das cerimónias religiosas. No culto de Apolo era a lira o instrumento característico, enquanto no de Dioniso era o aulo. Ambos os instrumentos foram, provavelmente, trazidos para a Grécia da Ásia Menor. A lira e a sua variante de maiores dimensões, a cítara, eram instrumentos de cinco e sete cordas (número que mais tarde chegou a elevar-se até onze); ambas eram tocadas, quer a solo, quer acompanhando o canto ou a recitação de poemas épicos. O aulo, um instrumento de palheta simples ou dupla (não era uma flauta), muitas vezes com dois tubos, tinha um timbre estridente, penetrante, associava-se ao canto de um certo tipo de poema (o ditirambo) no culto de Dioniso, culto que se crê estar na origem do teatro grego. Consequentemente, nas grandes tragédias da época clássica — obras de Ésquilo, Sófocles, Eurípides — os coros e outras partes musicais eram acompanhados pelo som do aulo ou alternavam com ele.

Pelo menos desde o século VI a. C. tanto a lira como o aulo eram tocados como instrumentos independentes, a solo. Conhece-se um relato de um festival ou concurso

*Apolo segura uma cítara de sete cordas. Mais elaborada e mais robusta do que a lira, a cítara era um instrumento usado pelos músicos profissionais. Apolo tem na mão direita um plectro, que servia para tocar as cordas; os dedos da mão direita parecem estar a amortecer as cordas do instrumento. Ânfora grega, meados dos século v a. C. (Metropolitan Museum of Art, doação do Sr. e da Sr." Leon Pomerance, 1953)*

de música realizado por ocasião dos Jogos Píticos em 586 a. C. em que Sacadas tocou uma composição para aulo, ilustrando o nomo pítico as diversas fases do combate entre Apolo e o dragão Píton. Os concursos de tocadores de cítara e aulo, bem *como os festivais* de música instrumental e vocal, tornaram-se cada vez mais populares a partir do século v a. C. A medida que a música se tornava mais independente, multiplicava-se o número de virtuosos; ao mesmo tempo, a música em si tornava-se cada vez mais complexa em todos os aspectos. Alarmado com a proliferação da arte musical, Aristóteles, no século iv, manifestava-se contra o excesso de treino profissional na educação musical do homem comum:

> Alcançar-se-á a medida exacta se os estudantes de música se abstiverem das artes que são praticadas nos concursos para profissionais e não procurarem dominar esses fantásticos prodígios de execução que estão agora em voga em tais concursos e que daí passaram para o ensino. Deixem que os jovens pratiquem a música conforme prescrevemos, apenas até serem capazes de se deleitarem com melodias e ritmos nobres e não meramente nessa parte comum da música que até a qualquer escravo, ou criança, ou mesmo a alguns animais, consegue dar prazer[1].

Algum tempo após a época clássica (entre 450 e 325 a. C, aproximadamente) deu-se uma reacção contra o excesso de complexidade técnica, e no início da era cristã a teoria musical grega, e provavelmente também a prática, estava muito simplificada. A maior parte dos exemplos de música grega que chegaram até nós provêm de períodos relativamente tardios. Os mais importantes de entre eles são um fragmento de um coro do *Orestes* de Eurípides (vv. 338-344), de um papiro datado de cerca do ano 200 a. C, sendo a música, possivelmente, do próprio Eurípides

*Uma mulher toca aulo duplo numa cena de bebida. De um modo geral, instrumento de palheta simples, mas por vezes de palheta dupla, o aulo era normalmente tocado aos pares; aqui a tocadora parece estar a emitir notas idênticas com ambos os tubos. Taça de vinho de figuras vermelhas atribuída ao pintor de vasos ático Oitos, 525-500 a. C. (Madrid, Museu Arqueológico Nacional)*

[1] Aristóteles, *Política,* 8.6.1341a; cf. também Platão, *Leis,* 2.669E, 670A.

(NAWM 1)[2], um fragmento da *Ifigênia em Áulide* de Eurípides (vv. 783-793), dois hinos délficos a Apolo, praticamente completos, datando o segundo de 128-127 a. C, um escólio, ou canção de bebida, que serve de epitáfio a uma sepultura, também do século i, ou pouco posterior (NAWM 2), e *Hino a Némesis, Hino ao Sol* e *Hino à Musa Calíope* de Mesomedes de Creta, do século n.

A música grega assemelhava-se à da igreja primitiva em muitos aspectos fundamentais. Era, em primeiro lugar, *monofónica,* ou seja, uma melodia sem harmonia ou contraponto. Muitas vezes, porém, vários instrumentos embelezavam a melodia em simultâneo com a sua interpretação por um conjunto de cantores, assim criando uma *heterofonia.* Mas nem a heterofonia nem o inevitável canto em oitavas, quando homens e rapazes cantam em conjunto, constituem uma verdadeira polifonia. A música grega, além disso, era quase *inteiramente* improvisada. Mais ainda: na sua forma mais perfeita *(teleion meios),* estava sempre associada à palavra, à dança ou a ambas; a sua melodia e o seu ritmo ligavam-se intimamente à melodia e ao ritmo da poesia, e a música dos cultos religiosos, do teatro e dos grandes concursos públicos era interpretada por cantores que acompanhavam a melodia com movimentos de dança predeterminados.

**MÚSICA E FILOSOFIA NA GRÉCIA** — Dizer que a música da igreja primitiva tinha em comum com a grega o facto de ser monofónica, improvisada e inseparável de um texto não é postular uma continuidade histórica entre ambas. Foi a teoria, e não a prática, dos Gregos que afectou a música da Europa ocidental na Idade Média. Temos muito mais informação acerca das teorias musiciais gregas do que acerca da música em si. Essas teorias eram de dois tipos: (1) doutrinas sobre a natureza da música, o seu lugar no cosmos, os seus efeitos e a forma conveniente de a usar na sociedade humana, e (2) descrições sistemáticas dos modelos e materiais da composição musical. Tanto na filosofia como na ciência da música os Gregos tiveram intuições e formularam princípios que em muitos casos ainda hoje não estão ultrapassados. É evidente que o pensamento grego no domínio da música não permaneceu estático de Pitágoras (cerca de 500 a. C), o seu célebre fundador, a Aristides Quintiliano (século iv a. C), último autor grego de relevo neste campo; o resumo que se segue, embora necessariamente simplificado, insiste nos aspectos mais característicos e mais importantes para a história ulterior da música ocidental.

A palavra *música* tinha para os Gregos um sentido mais lato do que aquele que hoje lhe damos. Era uma forma adjectivada de *musa* — na mitologia clássica, qualquer das nove deusas irmãs que presidiam a determinadas artes e ciências. A relação verbal sugere que entre os Gregos a música era concebida como algo comum a todas as actividades que diziam respeito à busca da beleza e da verdade. Nos ensinamentos de Pitágoras e dos seus seguidores a música e a aritmética não eram disciplinas separadas; os números eram considerados a chave de todo o universo espiritual e físico; assim, o sistema dos sons e ritmos musicais, sendo regido pelo número, exemplificava a harmonia do cosmos e correspondia a essa harmonia. Foi Platão que, no *Timeu* (o mais conhecido de todos os seus diálogos na Idade Média) e na *República,* expôs esta doutrina de forma mais completa e sistemática. As ideias de Platão

[2] O acrónimo NAWM, que será empregado ao longo de toda esta edição, refere-se à *Norton Anthology of Western Music, 2."* ed., organizada por Claude V. Palisca.

acerca da natureza e funções da música, tal como vieram mais tarde a ser interpretadas pelo autores medievais, exerceram uma profunda influência nas especulações destes últimos sobre a música e o seu papel na educação.

Para alguns pensadores gregos a música estava *também* intimamente ligada à astronomia. Com efeito, Cláudio Ptolemeu (século **11** d. C ) , *o mais* sistemático dos teóricos antigos da música, foi também o mais importante astrónomo da antiguidade. Pensava-se que as leis matemáticas estavam na base tanto do sistema dos intervalos musicais como do sistema dos corpos celestes e acreditava-se que certos modos e até certas notas correspondiam a um ou outro planeta. Tais conotações e extensões misteriosas da música eram comuns a todos os povos orientais. Platão[3] deu a essa ideia uma forma poética no belo mito da «música das esferas», a música produzida pela revolução dos planetas, mas que os homens não conseguiam ouvir; tal concepção foi evocada por diversos autores que escreveram sobre música ao longo de toda a Idade Média e mais tarde, entre outros, por Shakespeare e Milton.

A íntima união entre música e poesia dá também a medida da amplitude do conceito de música entre os Gregos. Para os C^gos os dois termos eram praticamente sinónimos. Quando hoje falamos da «música da poesia», estamos a empregar uma figura de retórica, mas para os Gregos essa música era uma verdadeira melodia, cujos intervalos e ritmos podiam ser medidos de forma exacta. Poesia «lírica» significava poesia cantada ao som da lira; o termo *tragédia* inclui o substantivo *ode,* «a arte do canto». Muitas outras palavras gregas que designavam os diferentes géneros de poesia, como *ode* e *hino,* eram termos musicais. As formas desprovidas de música eram também desprovidas de nome. Na *Poética* Aristóteles, depois de apresentar a melodia, o ritmo e a linguagem como os elementos da poesia, afirma o seguinte: «Há outra arte que imita recorrendo apenas à linguagem, quer em prosa, quer em verso [...], mas por enquanto tal arte não tem nome[4].»

A ideia grega de que a música se ligava indissociavelmente à palavra falada ressurgiu, sob diversas formas, ao longo de toda a história da música: com a invenção do recitativo, por volta de 1600, por exemplo, ou com as teorias de Wagner acerca do teatro musical, no século xix.

**A DOUTRINA DO ETOS** — A doutrina do etos, das qualidades e efeitos morais da música, integrava-se na concepção pitagórica da música como miscrocosmos, um sistema de tons e ritmos regido pelas mesmas leis matemáticas que operam no conjunto da criação visível e invisível. A música, nesta concepção, não era apenas uma imagem passiva do sistema ordenado do universo; era também uma força capaz de afectar o universo — daí a atribuição dos milagres aos músicos lendários da mitologia. Numa fase posterior, mais científica, passaram a sublinhar-se os efeitos da música sobre a vontade e, consequentemente, sobre o carácter e a conduta dos seres humanos. O modo como a música agia sobre a vontade foi explicado por Aristóteles[5] através da doutrina da imitação. A música, diz ele, imita directamente (isto é, representa) as paixões ou estados da alma — brandura, ira, coragem, temperança, bem como os seus opostos e outras qualidades; daí que, quando ouvimos um trecho musical que imita

[3] Platão, *República,* 10.617.
[4] Aristóteles, *Poética,* 1.1447a-b.
[5] Aristóteles, *Política,* 8.1340a-b; cf. Platão, *Leis,* 2.665-70C.

uma determinada paixão, fiquemos imbuídos dessa mesma paixão; e, se durante um lapso de tempo suficientemente longo ouvirmos o tipo de música que desperta paixões ignóbeis, todo o nosso carácter tomará uma forma ignóbil. Em resumo, se ouvirmos música inadequada, tornar-nos-emos pessoas más; em contrapartida, se ouvirmos a música adequada, tenderemos a tomar-nos pessoas boas[6].

Platão e Aristóteles estavam de acordo em que era possível produzir pessoas «boas» mediante um sistema público de educação cujos dois elementos fundamentais eram a ginástica e a música, visando a primeira a disciplina do corpo e a segunda a do espírito. Na *República,* escrita por volta de 380 a. C, Platão insiste na necessidade de equilíbrio entre estes dois elementos na educação: o excesso de música tomará o homem efeminado ou neurótico; o excesso de ginástica tomá-lo-á incivilizado, violento e ignorante. «Àquele que combina a música com a ginástica na proporção certa e que melhor as afeiçoa à sua alma bem poderá chamar-se verdadeiro músico[7].» Mas só determinados tipos de música são aconselháveis. As melodias que exprimem brandura e indolência devem ser evitadas na educação dos indivíduos que forem preparados para governarem o estado ideal; só os modos dórico e frigio serão admitidos, pois promovem, respectivamente, as virtudes da coragem e da temperança. A multiplicidade das notas, as escalas complexas, a combinação de formas e ritmos incongruentes, os conjuntos de instrumentos diferentes entre si, «os instrumentos de muitas cordas e afinação bizarra», até mesmo os fabricantes e tocadores de aulo, deverão ser banidos do estado[8]. Os fundamentos da música, uma vez estabelecidos, não deverão ser alterados, pois o desregramento na arte e na educação conduz inevitavelmente à libertinagem nos costumes e à anarquia na sociedade[9]. O ditado «deixai-me fazer as canções de uma nação, que pouco me importa quem faz as suas leis» era uma máxima política, mas também um trocadilho, pois a palavra *nomos,* que significa «costume» ou «lei», designava também o esquema melódico de uma canção lírica ou de um solo instrumental[10]. Aristóteles, na *Política* (cerca de 330 a. C), mostrou-se menos restritivo do que Platão quanto a ritmos e modos particulares. Concebia que a música pudesse ser usada como fonte de divertimento e prazer intelectual, e não apenas na educação[11].

E possível que, ao limitarem os tipos de música autorizados no estado ideal, Platão e Aritóteles estivessem deliberadamente a deplorar certas tendências da vida musical do seu tempo: ritmos associados a ritos orgiásticos, música instrumental independente, popularidade dos virtuosos profissionais. A menos que encaremos estes filósofos como homens tão desligados do mundo real da arte que as suas opiniões no domínio da música não têm a menor relevância, devemos relembrar os seguintes factos: primeiro, na Grécia antiga a palavra *música* tinha um sentido muito mais lato do que aquele que lhe damos hoje; segundo, não sabemos qual era a sonoridade dessa música, e não é impossível que tivesse realmente certos poderes sobre o espírito que não possamos idealizar; terceiro, houve muitos momentos históricos em que o estado ou outras autoridades proibiram determinados tipos de música,

[6] V. também Platão, *República,* 3.401D-E.

[7] Platão, *República,* 3.412A.

[8] Platão, *República,* 3.398C-399E, e também *Leis,* 7.812C-813A.

[9] Platão, *República,* 4.424C, e também *Leis,* 3.70OB-E.

[10] Platão, *Leis,* 7.799E-800B.

[11] Aristóteles, *Política,* 8.133b-1340a.

partindo do princípio de que se tratava de uma questão importante para o bem-estar público. Havia leis sobre a música nas primeiras constituições de Atenas e de Esparta. Os escritos dos Padres da Igreja contêm muitas censuras a determinados tipos de música. E mesmo no século xx o assunto está longe de ter sido encerrado. As ditaduras, tanto fascistas como comunistas, procuraram controlar a actividade musical dos respectivos povos; as igrejas costumam estipular quais as músicas que podem ou não ser tocadas nos serviços religiosos; os educadores continuam a preocupar-se com o tipo de música, bem como com o tipo de imagens e textos, a que se vêem expostos os jovens de hoje.

A doutrina grega do etos, por conseguinte, baseava-se na convicção de que a música afecta o carácter e de que os diferentes tipos de música o afectam de forma diferente. Nestas distinções efectuadas entre os muitos tipos de música podemos detectar uma divisão genérica em duas categorias: a música que tinha como efeitos a calma e a elevação espiritual, por um lado, e, por outro, a música que tendia a suscitar a excitação e o entusiasmo. A primeira categoria era associada ao culto de Apolo, sendo o seu instrumento a lira e as formas poéticas correlativas a ode e a epopeia. A segunda categoria, associada ao culto de Dioniso, utilizava o aulo e tinha como formas poéticas afins o ditirambo e o teatro.

## O sistema musical grego

A teoria musical grega, ou harmonia, compunha-se tradicionalmente de sete tópicos: notas, intervalos, géneros, sistemas de escalas, tons, modulação e composição melódica. Estes pontos são enumerados por esta ordem por Cleônides (autor de data incerta, talvez do século II d. C.)[12] num compêndio da teoria aristoxeniana; o próprio Aristóxeno, nos seus *Elementos de Harmonia* (c. 330 a. C), discute demoradamente cada um dos tópicos, mas ordenando-os de forma diferente. Os conceitos de nota e de intervalo dependem de uma distinção entre dois tipos de movimento da voz humana: o contínuo, em que a voz muda de altura num deslizar constante, ascendente ou descendente, sem se fixar numa nota, e o diastemático, em que as notas são mantidas, tomando perceptíveis as distâncias nítidas entre elas, denominadas «intervalos». Os intervalos, como os tons, os meios-tons e os dítonos (terceira), combinavam-se em sistemas ou escalas. O bloco fundamental a partir do qual se construíam as escalas de uma ou duas oitavas era o tetracorde, formado por quatro notas, abarcando um *diatessarão,* ou intervalo de quarta. A quarta foi um dos três intervalos primários precocemente reconhecidos como consonâncias. Diz-nos a lenda que Pitágoras descobriu as consonâncias a partir de quocientes simples, ao dividir uma corda vibrante em partes iguais. Na razão de 2:1 terá encontrado a oitava, na de 3:2 a quinta e na de 4:3 a quarta.

Havia três géneros ou tipos de tetracordes: o diatónico, o cromático e o enarmónico. As notas extremas dos tetracordes eram consideradas como tendo altura estável, enquanto as duas notas intermédias podiam situar-se em pontos convenientes no contínuo entre as notas extremas. O intervalo inferior era geralmente o menor e o

[12] A sua *Introdução à Harmonia* encontra-se em *Source Readings in Music History,* de Olivier Strunk, Nova Iorque, Norton, 1950, pp. 34-46.

superior o maior [exemplo 1.1, a), *b), c)]*. No tetracorde diatónico os dois intervalos superiores eram tons inteiros e o inferior um meio-tom. No cromático o intervalo superior era um semidítono, ou terceira menor, e os dois intervalos inferiores, formando uma zona densa, ou *pyknon,* eram meios-tons. No enarmónico o intervalo superior era um dítono, ou terceira maior, e os dois intervalos inferiores do *pyknon* eram menores do que meios-tons, quartos de tom, ou próximos do quarto de tom. Todos estes componentes do tetracorde podiam variar ligeiramente de amplitude, e esta variedade criava «matizes» dentro de cada género.

***Exemplo** 1.1 — Tetracordes*

. *a)* **Diatónico** ***) Cromático** **c) Enarmónico**

f 1

Aristóxeno defendia que o verdadeiro método para determinar os intervalos era através do ouvido, e não de quocientes numéricos, como pensavam os seguidores de Pitágoras. No entanto, para descrever a amplitude de intervalos menores do que a quarta dividia o tom inteiro em doze partes iguais e usava estas como unidades de medida. Das descrições de Aristóxeno e de alguns textos de teóricos mais tardios podemos inferir que os gregos antigos, como a maior parte dos povos orientais, ainda nos nossos dias, faziam uso corrente de intervalos menores do que o meio-tom. E encontramos, efectivamente, tais microtons no fragmento de Eurípides (NAWM 1).

***Exemplo** 1.2 — Tetracordes conjuntos e disjuntos*

*a)* **Dois tetracordes conjuntos com nota suplementar** *b)* **Dois tetracordes disjuntos**

**T - *(proslambanomenos)***

•Ofc

Cada uma das notas, excepto o *mese* e o *proslambanomenos,* tinha um nome duplo, por exemplo, *nele hyperbolaion,* em que o primeiro termo indicava a posição da nota no tetracorde e o segundo era o nome do próprio tetracorde. Os tetracordes eram denominados segundo a respectiva posição: *hyperbolaion,* «notas extremas»; *diezeugmenon,* «disjunção»; *meson,* «meio»; *hypaton,* «o último».

Dois tetracordes podiam combinar-se de duas formas diferentes para formarem heptacordes (sistemas de sete notas) e sistemas de uma ou duas oitavas. Se a última nota de um tetracorde era também a primeira de outro, os tetracordes diziam-se *conjuntos;* se eram separados por um tom inteiro, eram *disjuntos* (v. exemplo 1.2, onde T = tom inteiro e m = meio-tom). Daqui derivou, com o passar do tempo, o *sistema perfeito completo* — uma escala de duas oitavas composta de tetracordes alternadamente conjuntos e disjuntos, como se vê no exemplo 1.3. O *Lá* mais grave deste sistema, uma vez que ficava de fora do sistema de tetracordes, era considerado um tom suplementar *(proslambanomenos).*

| Nota | Posição | Tetracorde | Tradução dos nomes das posições |
|---|---|---|---|
| tá"[13] | *Nete* \ | | extrema |
| *sol'* | *Paranete* 1 | *Hyperbolaion* | penúltima |
| *fá'* | *Trite* J | | terceiro [dedo] |
| *mV* | *Nete* ) \ | *Diezeugmenon* | |
| *ré'* | *Paranete* | | |
| *dó'* | *Trite* í | *Disjunção* | |
| *si* | *Paramese* \ | | ao lado do médio |
| | | *Meson* | |
| *lá* | *Mese* **I** | | [corda do] meio |
| *sol* | *Lichanos* \ | *Hypaton* | indicador |
| *fá* | *Parhypate* í | | a seguir ao último |
| *mi* | *Hypate* J \ | | última |
| *ré* | *Lychanos* 1 | | |
| *dó* | *Parthypate* í | | |
| *Si* | *Hypate* \ | | |
| *Lá* | *Proslambanomenos* | | nota suplementar |

***Exemplo** 1.3 — **O** sistema perfeito completo*

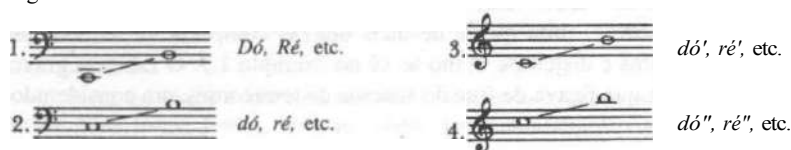
**Hyperbolaion**

**Diezeugmenon |** **Meson**

**Mese** **Hypaton** **Proslambanomenos**

Algumas das notas são designadas a partir da posição da mão e dos dedos ao tocar a lira. *Lichanos* significa «dedo indicador». *Hypate* significa que se trata da primeira nota do primeiro tetracorde, enquanto *nete* deriva de *neaton,* ou «último a chegar». O nome do tetracorde *diezeugmenon* provém do facto de o intervalo *Si-Lá* ser o tom inteiro que separa dois tetracordes disjuntos, o «ponto de disjunção» — em grego, *diazeuxis.*

No exemplo 1.3 os tons exteriores ou fixos dos tetracordes terão sido representados na notação moderna por notas brancas. A altura dos dois tons intermédios de cada tetracorde (representados por notas pretas) podia, como atrás explicámos, ser modificada por forma a produzir os diversos matizes e os géneros enarmónico e

[13] Neste livro o nome de uma nota referido sem ter em conta o registo da sua oitava vem escrito com letra maiúscula e em itálico *(Lá).* Uma nota situada numa determinada oitava é designada do seguinte modo:

cromático, mas, independentemente da modificação de altura, estas notas conservavam os mesmos nomes que no género diatónico (por exemplo, *mese, lichanos, parhypate* e *hypate* no tetracorde conjunto do meio). Havia também um *sistema perfeito menor* que consistia numa oitava de *lá* a *Lá,* como no sistema perfeito maior, com um tetracorde conjunto suplementar (denominado *synemmenon,* ou associado) constituído pelas notas *ré'-dó'-si♭'-lá.*

A questão dos *tonoi* era objecto de divergências consideráveis entre os escritores antigos, o que não é surpreendente, uma vez que os *tonoi* não eram construções teóricas anteriores à *composição* mas um meio de organizar a melodia, e as práticas melódicas divergiam grandemente no âmbito geográfico e cronológico da cultura grega:

> A música da Grécia antiga abrangia peças jónicas (ou seja, asiáticas), como os cantos épicos de Homero e as rapsódias, peças eólicas (das ilhas gregas), como as canções de Safo e Alfeu, peças dóricas (do Sul da Grécia), como os versos de Píndaro (poeta epiniciano)*, Esquilo, Sófocles, Eurípides (os poetas trágicos) e Aristóteles (o poeta cómico), peças deificas (do Norte da Grécia) helenísticas, como os hinos a Apolo, a inscrição funerária pagã de Seikilos do século i, um «hino cristão» do século iv e todo o resto de um vasto *corpus,* que se perdeu quase por inteiro, de música grega composta primeiro sem, e depois com, o auxílio de uma notação e de uma aprendizagem técnica, ao longo do período de cerca de 1200 anos que medeia entre Homero e Boécio[14].

Aristóxeno comparou as discordâncias quanto ao número e altura dos *tonoi* com as disparidades entre os calendários de Corinto e de Atenas. A parte do tratado onde apresentaria a sua perspectiva não chegou até nós, mas a exposição de Cleônides deriva dela com toda a probabilidade. A palavra *tonos,* ou «tom», dizia ele, tinha quatro significados: nota, intervalo, região da voz e altura. É usada com o sentido de região da voz quando se refere ao *tonos* dórico, ao frígio ou ao lídio. Aristóxeno, acrescentava ainda Cleônides, distinguia treze *tonoi.* Em seguida enumerava-os e mostrava que cada um deles começa no seu meio-tom da oitava.

Para fazermos uma ideia mais exacta do que eram os *tonoi* temos de recorrer a outros autores, possivelmente posteriores, como Alípio (cerca do século ni ou iv) e Ptolemeu. Alípio apresentava tábuas de notação para quinze *tonoi* (os de Aristóxeno e dois mais agudos), que revelam ter cada *tonos* a estrutura do sistema perfeito, maior ou menor, sendo um dado *tonos* meio-tom mais alto ou mais baixo do que o seguinte. A notação sugere que o hipolídio corresponderia à escala natural, como o *lá* a *Lá* do exemplo 1.3. Ptolemeu considerava que treze era um número excessivo de *tonoi,* pois, segundo a sua teoria, o propósito dos *tonoi* era permitir que fossem cantadas ou tocadas, dentro do âmbito limitado desta ou daquela voz ou instrumento, determinadas *harmoniai,* e só havia sete maneiras de combinar os sons da oitava numa harmonia. Uma *harmonia,* como mais tardiamente o *modo,* era caracterizada por um certo número de atributos, como o etos, o feminino/masculino, as notas excluídas, as

* Epinícias: nome genérico das odes triunfais de Píndaro. *(N. da T.)*

[14] John Solomon, «Towards a history of *tonoi»,* in *The Journal of Musicology,* 3, 1984, 242--251; v. também as outras comunicações do mesmo simpósio, «The ancient harmoniai, tonoi and octave species in theory and practice», *ibid.,* pp. 221-286.

preferências étnicas, e assim sucessivamente, mas a cada harmonia era associada uma *espécie* particular de oitava.

Ao discutir a questão das espécies de consonâncias, Cleônides demonstrou que havia três espécies de quartas, quatro espécies de quintas e sete de oitavas. Quer isto dizer que os tons ou meio-tons (ou intervalos menores) podiam ser ordenados de um número de formas sempre igual ao número de notas do intervalo menos um. A quarta diatónica podia ascender das seguintes formas: m-T-T (como a quarta *Si-mi),* T-T-m (como *dó-fá)* e T-m-T (como *ré-sol).* Havia espécies equivalentes para a quarta cromática e enarmónica e também para a quinta e a oitava. Às espécies de oitavas atribuiu Cleônides os nomes étnicos *dórica, frigia,* etc, demonstrando que todas podiam ser representadas como segmentos do sistema perfeito completo na sua forma natural. Assim, a oitava mixolídia corresponde a *Si-si,* a lídia a *dó-dó',* a frigia a *ré-ré',* a dórica a *mi-mi',* e assim por diante, até à hipodórica, que corresponde a *lá--Lá'.* Por conseguinte, as espécies de oitavas são como uma série ascendente de modos, mas esta é uma falsa analogia, pois o autor apenas pretendia com ela tornar mais fácil a memorização da sucessão dos intervalos. Não deixa de ser, no entanto, extraordinária a coincidência entre as designações de Cleônides para as sete espécies de oitavas e as de Ptolemeu para os *tonoi,* de que aquelas espécies derivam no seu sistema.

O argumento de Ptolemeu para pôr de parte todos os *tonoi,* excepto sete, baseava--se na convicção de que a altura do som (aquilo a que hoje damos o nome de registo) não era a única fonte importante de variedade e expressividade no domínio da música, sendo mais importante ainda a combinação dos intervalos dentro de um determinado âmbito da voz. Na realidade, ele desprezava a mudança ou modulação do *tons,* que, na sua opinião, não alterava a melodia, enquanto a modulação das espécies de oitava ou harmonia modificava o etos ao alterar a estrutura de intervalos da melodia. Só eram necessários sete *tonoi* para tornar possíveis sete combinações ou espécies dos intervalos componentes no espaço de uma oitava, ou dupla oitava, por exemplo, a oitava central *mi-mi'.* Na posição central colocava o *tonos* dórico, tal como fizera Cleônides, e era essa a escala natural, que na nossa notação surgiria sem acidentes. Um tom inteiro acima deste vinha o *tonos* frígio, um tom acima deste o lídio e meio--tom mais acima o mixolídio. Meio-tom abaixo do dórico vinha o hipolídio, um tom inteiro abaixo deste o hipofrígio e mais um tom abaixo o hipodórico. Enquanto Alípio representava através de letras todo o conjunto de quinze notas transposto para cima ou para baixo, Ptolemeu encarava os limites da voz como confinados a duas oitavas, de forma que o único *tonos* que apresentava integralmente o sistema perfeito completo na sua ordem normal era o dórico (v. exemplo 1.4); aos *tonoi* mais altos faltavam as notas mais agudas e eram acrescentadas notas suplementares mais graves, sucedendo o inverso com os *tonoi* inferiores ao dórico. A oitava central continha os *mesai* (plural de *mese)* de todos os *tonoi.* Deste modo, *ré* era o *mese* do mixolídio, *dó#* o *mese* do lídio, e assim por diante. Estas notas eram *mesai* em virtude da sua função na transposição do sistema perfeito completo, enquanto o tético, ou *mese* fixo, permanecia sempre na posição central. Imaginemos uma harpa de quinze cordas, cada corda com um nome próprio, como *mese* ou *paramese diezeugmon,* conservando esse nome mesmo que lhe fosse conferida uma função diferente. Assim o *mese* funcional frígido podia ser colocado em *si,* ou *paramese* tético, um tom inteiro acima do *mese* natural, tético ou dórico, que é *lá.*

***Exemplo** 1.4 — Sistema de espécies de oitavas, segundo Cleônides, e sistema de* tonoi, *segundo Ptolemeu*

**Extraído de C. Palisca, «Theory and theorists», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* 1980 [reproduzido com a amável autorização de Stanley Sadie (ed.)].**

Podemos agora considerar aquilo que Platão e Aristóteles designavam por *harmonia,* termo que geralmente se traduz por *modo.* Não esqueçamos que eles escreviam acerca da música de um período muito anterior ao dos ensaios teóricos atrás citados. «Os modos musicais», diz Aristóteles, «apresentam entre si diferenças fundamentais, e quem os ouve é por eles afectado de maneiras diversas. Alguns deixam os homens graves e tristes, como o chamado mixolídio; outros enfraquecem o espírito, como os modos mais brandos; outro ainda suscita um humor moderado e tranquilo, e tal parece

ser o efeito particular do dórico; o frígio inspira o entusiasmo[15].» Será a posição central da oitava dórica *mi-mi'* no sistema perfeito completo, ou seja, a localização intermédia dos seus *tons,* ou a combinação de tons e meios—tons da respectiva espécie de oitava ou *harmonia* (descendo na sequência T-T-m-T-T-T-m), o factor que induz um humor moderado e tranquilo ou, mais genericamente, qualquer outro estado de espírito? Possivelmente, uma conjugação de ambas as coisas, mas o mais provável é que Aristóteles não tivesse em mente nada de tão técnico e específico, mas sim a natureza expressiva genérica das melodias e configurações melódicas características de um determinado modo, pois associava de forma bem clara a estes elementos os ritmos particulares e as formas poéticas correspondentes a esse modo.

Poderá ter havido outras associações, nem poéticas nem musicais, como as tradições, os costumes e as atitudes adquiridas, mais ou menos inconscientes, para com os diferentes tipos de melodia; é também possível que, originariamente, os nomes *dórico, frígio,* etc, se referissem a estilos particulares de música ou formas de interpretação características das diversas raças de que o povo grego dos tempos históricos descendia.

Apesar das contradições e imprecisões que dificultam o trabalho do estudioso dos textos antigos sobre música, há uma correspondência assinalável entre os preceitos teóricos de Aristóxeno a Alípio e os fragmentos musicais que sobreviveram. Dois de entre estes prestam-se a ser estudados com algum pormenor: o epitáfio de Seikilos (NAWM 2) e um coro do *Orestes* de Euripides (NAWM 1).

Ambos os exemplos ilustram até que ponto os escritos teóricos podem servir de guia para a compreensão dos recursos técnicos da música grega que subsistiu até aos nossos dias. Os sistemas tonais descritos na literatura parecem ter aplicação na música escrita e poderão ter sido igualmente fundamentais para a música mais corrente que não ficou registada por escrito. Entretanto, convém lembrar que, se Euripides escreveu a música do fragmento do *Orestes,* fê-lo quase um século antes de Aristóxeno e de outros autores começarem a analisar o sistema de tons. Por conseguinte, não é de admirar que esse fragmento não se harmonize tão bem com a teoria. Se a canção de Seikilos está mais de acordo com a teoria, talvez seja porque a teoria orientou a sua composição.

#### NAWM 2 — EPITÁFIO DE SEIKILOS

O epitáfio de Seikilos, embora seja o mais tardio dos dois exemplos, será examinado em primeiro lugar, uma vez que está completo e apresenta menos problemas analíticos. O texto e a música estão inscritos numa estela ou pedra funerária encontrada em Aidine, na Turquia, próximo de Trales, e datam, aproximadamente, do século i d. C. Todas as notas da oitava *mi-mi',* com *Sol* e *Dó* sustenidos (v. exemplo 1.5), entram na canção, de forma que a espécie de oitava é inequivocamente identificável como aquela a que Cleônides deu o nome de *frigia,* equivalente à escala de *Ré* nas teclas brancas de um piano. A nota que mais se destaca é o *lá,* sendo as duas notas extremas *mi* e *mi'.* A nota *lá é* a mais frequente (oito vezes), e três das quatro frases começatr^com ela; *mi'* é a nota mais aguda das quatro frases e repete-se seis vezes; *mi* é a nota final da peça. De importância subsidiária são *sol,* que encerra duas das frases, mas é omitido no fim, e *ré',* que é a última nota de outra das frases.

A importância do *lá* é significativa, porque se trata da nota central, ou *mese,* do sistema perfeito completo. Em *Problemas,* obra atribuída a Aristóteles (mas que

[15] *Política,* 8.1340a; cp. com a *República* de Platão, 3.398 e segs.

poderá não ser inteiramente da sua autoria), afirma-se o seguinte: «Em toda a boa música o *mese* repete-se com frequência, e todos os bons compositores recorrem frequentemente ao *mese,* e, se o deixam, é para em breve voltarem a ele, como não o fazem com mais nenhuma nota[16].»

A oitava *mi-mi',* com dois sustenidos, é um segmento da dupla oitava *Si-si',* identificada por Alípio como correspondendo ao *tonos* diatónico iástico, uma forma menor do modo frígio que é também conhecida pelo nome de *tonos* jónico (v. exemplo 1.5 e figura 1.1). Este *tonos* transpõe o sistema perfeito maior para um tom inteiro acima da sua localização natural, hipolídia, em *Lá-lá',* na notação de Alípio. A identidade do *tonos,* porém, não parece ser essencial à estrutura da peça, pois os tons que nela mais se destacam, *lá* e *mi,* funcionam nesse *tonos* como *lichanos meson* e *paranete diezeugmenon,* ambos instáveis (v. exemplo 1.3). Na escala tética, em contrapartida, as notas *mi, lá* e *mi'* são *hypate meson, meson, mese* e *nete diezeugmenon,* todas notas estáveis, e a espécie de quinta *lá-mi',* que domina a maior parte da peça, bem como a espécie de quarta *mi-lá,* que prevalece no final, dividem a espécie de oitava em duas metades consonantes.

***Exemplo** 1.5—Epitáfio de Seikilos (transcrição)*

***Até ao fim dos teus dias, vive despreocupado.***
***Que nada te atormente. A vida é demasiado breve, e o tempo cobra o seu tributo.***

**Extraído de *Music Theory Spectrum.* 7. 1985, 171-172.**

[16] Aristóteles, *Problemas,* 19.20 (919a).

Foi possível analisar a estrutura tonal desta breve canção segundo os critérios explanados pelos teóricos. No que diz respeito ao etos da canção, pode dizer-se que não é eufórico nem depressivo, mas sim equilibrado entre os dois extremos, o que está em harmonia com o *tonos* jónico. Na ordenação dos quinze *tonoi* segundo Alípio, o jónico, com *proslambanomenos* em *Si* e *mese* em *si,* ocupa um lugar intermédio entre o mais grave, o hipodórico, com *proslambanomenos* em *Fá* e *mese* em *fá,* e o mais agudo, o hiperlídio, com *proslambanomenos* em *sol* e *mese* em *sol'.* As terceiras maiores dariam ao ouvinte de hoje, e provavelmente também ao da época, uma impressão de alegria, tal como a quinta ascendente de abertura. A mensagem do poema é, com efeito, optimista.

*Estela funerária de Aidine, próximo de Trales, na Asia Menor. Tem inscrito um epitáfio, uma espécie de escólio ou canção de bebida, com notação melódica e rítmica; o autor é identificado nas primeiras linhas como sendo Seikilos. Datação provável: século **1** d. C. (Copenhaga, Museu Nacional, n." 14 897 de inventário)*

***Figura** 1.1— Análise da inscrição de Seikilos*

| | **Nomes téticos** | | **Nome segundo a função {*tonos* iástico)** | **Espécie (frigia)** |
|---|---|---|---|---|
| **fixo** | ***nete diezeugmenon*** | *mi'* | ***paranete diezeugmenon*** | |
| | | | | **tom** |
| | ***paranete diezeugmenon*** | *ré* | ***trite diezeugmenon*** | |
| | | | | **meio-tom** |
| | ***trite diezeugmenon*** | *dóit* | ***paramese*** | |
| | | | **disjunção** | **tom** |
| **fixo** | ***paramese*** | *si* | ***mese*** | |
| | **.disjunção** | | | **tom** |
| **fixo** | ***mese*** | *lá* | ***lichanos meson*** | |
| | | | | **tom** |
| | ***lichanos meson*** | *sol* | ***parhypate meson*** | |
| | | | | **meio-tom** |
| | ***parhypate meson*** | *fá#* | ***hypate meson*** | |
| | | | | **tom** |
| **fixo** | ***hypate meson*** | *mi* | ***lichanos hypaton*** | |

A canção de Seikilos teve especial interesse para os historiadores devido à clareza da sua notação rítmica. As notas sem sinais rítmicos por cima das letras do alfabeto equivalem a uma unidade de duração *(chronos protos);* o traço horizontal indica um

*diseme,* equivalente a dois tempos, e o sinal horizontal com um prolongamento vertical do lado direito é um *triseme,* equivalente a três tempos. Cada verso tem doze tempos.

**NAWM 1 — EURÍPIDES, *Orestes* (FRAGMENTO)**

O fragmento do coro do *Orestes* de Eurípides chegou até nós num papiro dos séculos **IH** ou li a. C. Calcula-se que a tragédia seja de 408 a. C. É possível que a música tenha sido composta pelo próprio Eurípides, que ficou famoso pelos seus acompanhamentos musicais. Este coro é um *stasimon,* uma ode cantada com o coro imóvel no seu lugar na *orquestra,* zona semicircular entre o palco e a bancada dos espectadores. O papiro contém sete versos com notação musical, mas só subsistiu a parte central dos versos; o início e o fim de cada verso vêm, por conseguinte, entre parênteses no exemplo 1.6. Os versos do papiro não coincidem com os do texto. Chegaram até nós quarenta e duas notas da peça musical, mas faltam muitas outras. Por conseguinte, qualquer interpretação terá forçosamente de se basear numa reconstituição.

A transcrição é dificultada pelo facto de certos signos alfabéticos serem vocais enquanto outros são instrumentais, sendo alguns enarmónicos (ou cromáticos) e outros diatónicos (v. exemplo 1.6 e figura 1.2). A presente criação apresenta os intervalos densos como sendo cromáticos, mas, alterando o «matiz», estes poderiam ser igualmente transcritos como enarmónicos do tipo mais denso. As notas que subsistiram

***Exemplo 1.6** — Stasimon do* Orestes *(fragmento)*

**Notas musicais**

Tf PC P • Tt

1. MaToXo<p] ú • pouaL \ uaxepos (atua oãs

**Ritmo do texto** D B B D D B B

**Ritmo da música** i L B B B

**Notas musicais**

(?)- I 2 E.

o o' ávaBct] ó uíyas [oXBoe oú

**Ritmo do texto** B D D L L L B B D

**Ritmo da música** L L L

**Notas musicais**

TT PC I z

UÓVLUOIS CU BPOTOLÇ. T.

**Ritmo do texto** B D B L <(B?)I B L t

**Ritmo da música** L B L I

**Notas musicais**

C PÎT C P i_ • c-

TL]S ÔXCÍTOU oocis

**Ritmo do texto** D D D L BL D L L L L

**Ritmo da música** B B L B L

**Notas musicais** % » ff ri
• ΓΓ P fr

MaTéxXuoev ?13 6[ecvwv

**Ritmo do texto** DC D B I L L
**Ritmo da música** B B B L 7 BB I

**Notas musicais**

Z I z

wws ndvT[ou

**Ritmo do texto** B L I L L L
**Ritmo da música** 7 B B I BB L

**Notas musicais**

**[texto incerto]**

***Ó deusas iradas que fendeis os céus buscando vingança pelo crime, imploramo-vos que livreis o filho de Agamémnon da sua fúria cega Choramos por este mancebo. A ventura é fugaz entre os mortais. Sobre ele se abatem o luto e a angústia, qual súbito golpe de vento sobre uma chalupa, e ele naufraga nos mares revoltos.***

enquadram-se no *tonos* lídio de Alípio. As três notas mais graves do tetracorde *diezeugmenon* são separadas pelo tom de disjunção do tetracorde *meson* cromático, que, por seu turno, surge conjunto com o tetracorde *hypaton* diatónico, do qual apenas são usadas as duas notas superiores. A peça parece, assim, ter sido escrita num género misto. A espécie de oitava ou *harmonia* é, aparentemente, a frigia, mas duas harmonias apresentadas pelo teórico musical e filósofo Aristides Quintiliano (século iv d. C.) como datando do tempo de Platão — a dórica e a frigia da sua classificação — coincidem quase exactamente com a escala que aqui encontramos, como se vê na figura 1.2.

***Figura 1.2** — Análise do fragmento do stasimon do* Orestes

| Nomes dinâmicos | | Sinais de Alípio para o *tonos* lídio: enarmónico vocal | | enarmónico instrumental | diatónico vocal | Harmonias de Aristides Quintiliano: dórica | | frígia | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | id' | -e- | | |
| | | | | | | | | *sol'* | i r |
| ***paranete diezeugmenon*** | *sol* | T | | Z | | *fá'* | A | *fá'* | A |
| ***trite diezeugmenon*** | *fa* | M | | | | *mi'* + | E | *mi'* + | E |
| ***paramese*** | *mi'* | | | | | *mi'* | Z | *mi'* | z |
| (disjunção) | | T | Z | | | | | | |
| ***mese*** | *ré'* | | | | | *ré'* | | | I |
| ***lichanos meson chrom.*** | *si* | T | I | | | | n | *látt* | n |
| ***parhypate meson*** | | T | n | ↄ | | *lá_+* | p | *lá* • | p |
| ***hypate meson*** | *lá* | M | P | | | *lá_* | c | *lá* | c |
| ***lichanos hypaton*** | *toi* | T | C | | | *sol* | 4› | *sol* | 4> |
| ***[parhypate hypaton]*** | *fá* | | | | 4> | | | | |
| ***hypate hypaton*** | *mi* | | | | | | | | |

No *stasimon* o coro das mulheres de Argos implora aos deuses que tenham piedade de Orestes, que seis dias antes de a peça começar assassinou a mãe, Clitemnestra.

Ele combinara com a irmã Electra punir a mãe por ter sido infiel ao pai, Agamémnon. O coro pede que Orestes seja libertado da loucura que se apossou dele desde o momento do crime. O ritmo da poesia, por conseguinte da música, é dominado pelo pé docmíaco, que era usado na tragédia grega em trechos de intensa agitação e sofrimento. O docmíaco combina três sílabas longas com duas breves, sendo muitas vezes, como sucede aqui, uma das sílabas longas substituída por duas mais breves, de forma que, em vez de cinco notas por pé, temos seis. No exemplo 1.6 os pés são separados por barras verticais nos símbolos que assinalam o «ritmo do texto» para cada linha do papiro.

O texto cantado é interrompido por sons instrumentais, *sol'* nos versos 1 a 4, e *mi-si* nos versos 5 e 6. O *hypate hypaton (lá) é* o tom que mais se destaca, pois dois dos versos (os versos 1 e 3, pontuados pela nota instrumental *sol)* terminam nessa nota e várias frases da melodia organizam-se em torno do *paramese mi';* tanto *lá* como *mi* são notas estáveis no *tonos* lídio e são os tons mais graves dos dois tetracordes utilizados na peça (v. figura 1.2)".

A MÚSICA NA ANTIGA ROMA — Não sabemos se os Romanos terão sido responsáveis por alguma contribuição importante, quer para a teoria, quer para a prática musical. Roma foi buscar a sua música erudita à Grécia, especialmente depois de esta região se tomar uma província romana, em 146 a. C, e é possível que esta cultura importada tenha substituído uma música indígena, etrusca ou italiana, da qual nada sabemos. A versão romana do aulo, a tíbia, e os seus tocadores, os tibicinos, desempenhavam um papel importante nos ritos religiosos, na música militar e no teatro. Destacavam-se ainda vários outros instrumentos de sopro. A tuba, uma trombeta comprida, direita, era também utilizada em cerimónias religiosas, estatais e militares. Os instrumentos mais característicos eram uma grande trompa circular, em forma de G, chamada como, e a sua versão de menores dimensões, a buzina. A música deve ter estado presente em quase todas as manifestações públicas. Mas desempenhava também um papel nas diversões particulares e na educação. Muitas passagens das obras de Cícero, Quintiliano e outros autores revelam que a familiaridade com a música, ou pelo menos com os termos musicais, era considerada como fazendo parte da educação do indivíduo culto, tal como se esperava que tal indivíduo soubesse falar e escrever o grego.

Nos tempos áureos do Império Romano (os dois primeiros séculos da era cristã) foram importadas do mundo helenístico obras de arte, arquitectura, música, filosofia, novos ritos religiosos e muitos outros bens culturais. Numerosos textos documentam a popularidade de virtuosos célebres, a existência de grandes coros e orquestras, bem como de grandiosos festivais e concursos de música. Muitos imperadores foram patronos da música. Nero aspirou até a alcançar fama pessoal como músico. Com o declínio económico do império, nos séculos m e iv, a produção musical em grande escala, naturalmente dispendiosa, do período anterior acabou por desaparecer.

Resumindo: embora haja uma grande incerteza quanto às questões de pormenor, sabemos que o mundo antigo legou à Idade Média algumas ideias fundamentais no domínio da música: (1) uma concepção da música como consistindo essencialmente

" V. análise rítmica deste fragmento em Thomas J. Mathiesen, «Rhythm and meter in ancient Greek music», in *Music Theory Spectrum,* 7, 1985, 159-180, donde são extraídos os exemplos 1.5 e 1.6.

*Cortejo fúnebre romano num relevo de um sarcófago de Amiternum, final do século i a. C. Na fila de cima vêem-se dois tocadores de corno e um de lítuo, ambos instrumentos de sopro metálicos etrusco-romanos. Abaixo destes vemos quatro tocadores de tíbia, que era semelhante ao aulo grego (Áquila, Museo Cívico)*

numa linha melódica pura e despojada; (2) a ideia da melodia intimamente ligada às palavras, especialmente no tocante ao ritmo e à métrica; (3) uma tradição de interpretação musical baseada essencialmente na improvisação, sem notação fixa, em que o intérprete como que criava a música de novo a cada execução, embora segundo convenções comummente aceites e servindo-se das fórmulas musicais tradicionais; (4) uma filosofia da música que concebia esta arte, não como uma combinação de belos sons no vácuo espiritual e social da arte pela arte, mas antes como um sistema bem ordenado, indissociável do sistema da Natureza, e como uma força capaz de afectar o pensamento e a conduta do homem; (5) uma teoria acústica cientificamente fundamentada; (6) um sistema de formação de escalas com base nos tetracordes; (7) uma terminologia musical.

Parte desta herança (n.$^{os}$ 5, 6 e 7) era especificamente grega; o resto era comum à maior parte, se não à totalidade, do mundo antigo. Os conhecimentos e as ideias no domínio da música foram transmitidos, embora de maneira incompleta e imperfeita, ao Ocidente por diversas vias: a igreja cristã, cujos ritos e música derivaram inicialmente, em grande medida, de fontes judaicas, se bem que despojados dos instrumentos e danças que os acompanhavam no templo, os escritos dos Padres da Igreja e os tratados enciclopédicos do princípio da Idade Média, que abordavam a música juntamente com uma quantidade de outros temas.

## Os primeiros séculos da igreja cristã

Algumas características da música da Grécia e das sociedades mistas orientais-helenísticas do Mediterrâneo oriental foram seguramente absorvidas pela igreja cristã nos seus dois ou três primeiros séculos de existência. Mas certos aspectos da vida musical antiga foram liminarmente rejeitados. Um desses aspectos foi a ideia de cultivar a música apenas pelo prazer que tal arte proporciona. E, acima de tudo, as formas e tipos de música associados aos grandes espectáculos públicos, tais como

festivais, concursos e representações teatrais, além da música executada em situações de convívio mais íntimo, foram por muitos considerados impróprios para a Igreja, não porque lhes desagradasse a música propriamente dita, mas porque sentiam a necessidade de desviarem o número crescente dos convertidos de tudo o que os ligava ao seu passado pagão. Esta atitude chegou mesmo a suscitar, de início, uma grande desconfiança em relação a toda a música instrumental.

A **HERANÇA JUDAICA** — Durante muito tempo os historiadores da música pensaram que os primeiros cristãos tinham copiado os serviços religiosos pelos da sinagoga judaica. Os especialistas mostram-se hoje mais cépticos em relação a esta teoria, dado que não há provas documentais que a confirmem. Julga-se até que os primeiros cristãos terão evitado copiar os serviços judaicos por forma a sublinharem o carácter distinto das suas crenças e rituais.

É necessário estabelecer uma distinção entre as funções religiosas do templo e da sinagoga. O templo — ou seja, o segundo templo de Jerusalém, que existiu no mesmo lugar do primeiro templo de Salomão de 539 a. C. até à sua destruição pelos Romanos em 70 d. C. — era um local de culto público. Esse culto consistia principalmente num sacrifício, em geral de um cordeiro, realizado por sacerdotes, assistidos por levistas, entre os quais se contavam vários músicos, e na presença de leigos israelistas. Umas vezes o sacerdote e outras também o crente leigo comiam parte do animal «assado». Estes sacrifícios realizavam-se diariamente, de manhã e de tarde; no *sabbath* e nas festas havia sacrifícios públicos suplementares. Enquanto decorria o sacrifício, um coro de levitas — com doze elementos, pelo menos — cantava um salmo, diferente para cada dia da semana, acompanhado por instrumentos de cordas. Nas festas mais importantes, como a véspera da Páscoa, cantavam-se os salmos 113 a 118, que têm refrões em aleluia, enquanto os crentes faziam os sacrifícios pessoais, e em seguida um instrumento de sopro semelhante ao aulo vinha associar-se ao acompanhamento de cordas. Os crentes também rezavam no templo ou voltados para o templo, mas a maior parte das orações fazia-se em casa ou na rua. Há um paralelismo evidente entre o sacrifício no templo e a missa cristã, que era um sacrifício simbólico, em que o sacerdote partilhava do sangue sob forma de vinho e os crentes se associavam à partilha do corpo de Cristo sob forma de pão. Todavia, sendo a missa igualmente uma comemoração da *última ceia,* imita também a refeição judaica dos dias de festa, como a refeição ritual da Páscoa, que era acompanhada por música cantada.

A sinagoga era um centro de leituras e homilias, bem mais do que de sacrifícios ou orações. Aí, em assembleias ou serviços, as Escrituras eram lidas e comentadas. Determinadas leituras eram feitas nas manhãs normais do *sabbath* e nos dias de mercado, segundas-feiras e quartas-feiras, enquanto havia leituras especiais para as festividades das peregrinações, para as festividades menores, para os dias de jejum e para os dias de lua nova. Após a destruição do templo, o serviço da sinagoga incorporou elementos que substituíam os sacrifícios do templo, mas esta evolução deu-se já, provavelmente, demasiado tarde — no final do século i ou no século **II** — para servir de modelo aos cristãos. Segundo parece, o canto quotidiano dos salmos só começou a realizar-se bastante depois de iniciada a era cristã. O que a liturgia cristã ficou a dever à sinagoga foi principalmente a prática das leituras associadas a um calendário e o seu comentário público num local de reunião dos crentes.

À medida que a igreja cristã primitiva se expandia de Jerusalém para a Ásia Menor e para o Ocidente, chegando a África e à Europa, ia acumulando elementos musicais provenientes de diversas zonas. Os mosteiros e igrejas da Síria tiveram um papel importante no desenvolvimento do canto dos salmos e dos hinos. Estes dois tipos de canto religioso parecem ter-se difundido a partir da Síria, via Bizâncio, até Milão e outros centros ocidentais. O canto dos hinos é a primeira actividade musical documentada da igreja cristã (Mat., 26, 30; Mar., 14, 26). Por volta do ano 112 Plínio, o *Jovem,* faz referência ao costume cristão de cantar «uma canção a Cristo como se ele fosse um deus» na província de que era governador, a Bitínia, na Ásia Menor[18]. O canto dos cristãos era associado ao acto de se comprometerem através de um juramento.

**BIZÂNCIO** — As igrejas orientais, na ausência de um autoridade central forte, desenvolveram liturgias diferentes nas várias regiões. Embora não subsistam manuscritos anteriores ao século ix com a música usada nestes ritos orientais, algumas inferências podem ser feitas quanto aos primórdios da música religiosa no Oriente.

A cidade de Bizâncio (ou Constantinopla, hoje Istambul) foi reconstruída por Constantino e designada em 330 como capital do seu império reunificado. A partir de 395, data em que foi instaurada a divisão permanente entre Império do Oriente e do Ocidente, até à sua conquista pelos Turcos, em 1453, ou seja, por um período de mais de mil anos, esta cidade permaneceu como capital do Império do Oriente. Durante boa parte deste lapso de tempo Bizâncio foi a sede do governo mais poderoso da Europa e o centro de uma cultura florescente, onde se combinavam elementos helenísticos e orientais. A prática musical bizantina deixou marcas no cantochão ocidental, particularmente na classificação do reportório em oito modos e num certo número de cânticos importados pelo Ocidente em momentos diversos entre o século vi e o século ix.

As peças mais perfeitas e mais características da música medieval bizantina eram os hinos. Um dos tipos mais importantes é o *kontakion* estrófico, espécie de elaboração poética sobre um texto bíblico. O mais alto expoente da composição de *kontakia* foi um judeu sírio convertido que exerceu a sua actividade em Constantinopla na primeira metade do século vi, S. Romano Melódio. Outros tipos de hinos tiveram origem nos breves responsos *(troparia)* intercalados entre os versículos dos salmos e que foram musicados com base em melodias ou géneros musiciais, talvez, da Síria ou da Palestina. Estas inserções foram ganhando importância crescente e algumas de entre elas acabaram por se converter em hinos independentes, de que existem dois tipos principais: os *stichera* e os *kanones.* Os *stichera* eram cantados entre os versículos dos salmos normais do ofício. Um *kanon* era uma composição em nove partes, baseada nos nove cânticos ou odes da Bíblia[19]. Cada uma dessas partes

[18] Plínio, *Cartas,* 10, 96.

[19] Os nove cânticos bíblicos, textos líricos semelhantes aos salmos, mas não incluídos no *Livro dos Salmos,* são os seguintes: (1) cântico de Moisés depois da passagem do mar Vermelho, ***Êxodo,*** 15, 1-19; (2) cântico de Moisés antes de morrer, *Deuteronómio,* 32, 1-43; (3) cântico de Hannah, 1 *Samuel,* 2, 1-10; (4) cântico de Habacuc, *Habacuc,* 3, 2-19; (5) cântico de Isaías, *Isaías,* 26, 9-19; (6) cântico de Jonas, *Jonas, 2,* 3-10; (7) cântico das Três Crianças, primeira parte. *Evangelhos Apócri-**fos,*** Daniel, 3, 26-45, 52-56; (8) segunda parte do mesmo, *ibid.,* 57-88; (9) cântico da abençoada Vir-gem Maria, *Magnificat,* Lucas, 1, 46-55; (10) segunda parte do mesmo, *Benedictus*

correspondia a uma das odes, e todas continham várias estrofes, ou *troparia,* cantadas com a mesma melodia. A primeira estrofe de cada ode era o seu *heirmos,* ou estrofe—modelo, e as respectivas melodias eram compiladas em livros denominados *hermologia.* Cerca do século x a segunda ode começou a ser habitualmente omitida.

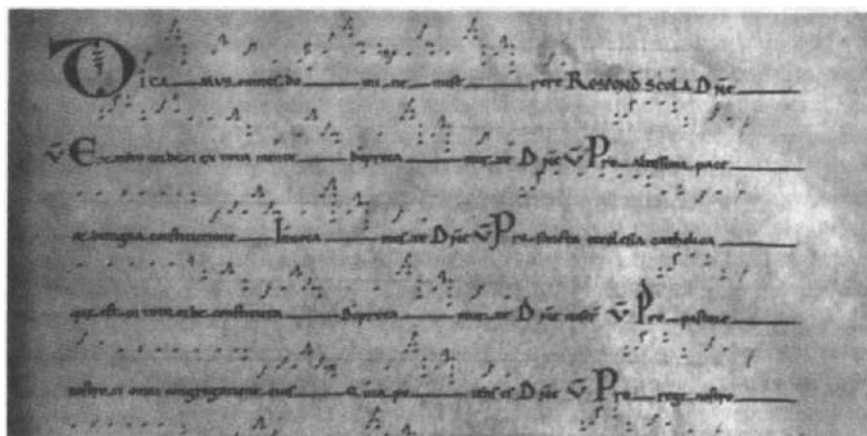
Os textos dos *kanones* bizantinos não eram criações inteiramente originais, mas sim colagens de frases estereotipadas. Do mesmo modo, as suas melodias também não eram inteiramente originais; eram construídas segundo um princípio comum a toda a música oriental, chamado *centonizàção,* igualmente observável nalguns cânticos ocidentais. As unidades estruturais não eram uma série de notas organizadas numa escala, mas antes breves motivos ou fórmulas; de entre estes esperava-se que o criador da melodia escolhesse alguns e os combinasse para compor a sua melodia. Alguns dos motivos deviam ser usados no princípio, outros no meio e outros ainda no final de uma melodia, enquanto outros serviam de elos de ligação; havia também fórmulas ornamentais padronizadas *(melismas).* Não sabemos ao certo até que ponto a escolha das fórmulas ficava ao critério do cantor individual ou era previamente fixada por um «compositor». Quando, porém, as melodias vieram a ser registadas em manuscritos com notação musical, o reportório de fórmulas já era praticamente fixo.

Os tipos ou modos de melodias têm designações diferentes nas diversas culturas musicais — *rága* na música hindu, *maqam* na música árabe, *echos* na grega bizantina — e em hebraico são conhecidos por vários termos traduzíveis por *modo.* Um *rága, maqam, echos* ou *modo* é, ao mesmo tempo, um vocabulário das notas disponíveis e um reportório de motivos melódicos; os motivos de cada grupo têm como denominador comum o facto de exprimirem mais ou menos a mesma gama de sentimentos, o de serem compatíveis em melodia e ritmo e o de derivarem da mesma escala musical. A escolha de determinado *rága* ou *modo* pode depender da natureza do texto que se pretende cantar, da ocasião em que vai ser cantado, da estação do ano ou mesmo (como acontece na música hindu) da hora do dia. A música bizantina tinha um sistema de oito *echoi,* e as compilações de melodias para *kanones* organizavam--se de acordo com este sistema. Os oito *echoi* bizantinos agrupavam-se em quatro pares, e os quatro pares tinham por notas finais, respectivamente, *Ré, Mi, Fá* e 5o/. A exemplo do que sucedia em Bizâncio, passaram a distinguir-se, por volta do século viu ou ix, oito modos diferentes no canto ocidental, e as finais acima indicadas eram também as finais dos quatro pares de modos ocidentais. Assim, as bases do sistema ocidental de modos parecem ter sido importadas do Oriente, embora a elaboração teórica do sistema de oito modos do Ocidente tenha sido fortemente influenciada pela teoria musical grega, tal como foi transmitida por Boécio.

**LITURGIAS OCIDENTAIS** — No Ocidente, como no Oriente, as igrejas locais eram de início relativamente independentes. Embora partilhassem, é claro, uma ampla gama de práticas comuns, é provável que cada região do Ocidente tenha recebido a herança oriental sob uma forma ligeiramente diferente; estas diferenças originais combinaram--se com as condições locais particulares, dando origem a várias liturgias e corpos de

*Dominus,* Lucas, 1, 68-79. Na igreja bizantina todos estes nove cânticos eram cantados no ofício da manhã, excepto na Quaresma, em que só se cantavam três. A igreja romana tinha um cântico do Antigo Testamento por dia, às laudas, e os três cânticos do Novo Testamento (Lucas, 1, 46-45, 1, 68-74, e 2, 24-32) às laudas, vésperas e completas de todos os dias.

cânticos distintos entre os séculos v e viu. Com o passar do tempo a maioria das versões locais (a ambrosiana é uma das excepções) desapareceram ou foram absorvidas pela prática uniforme que tinha em Roma a sua autoridade central. Entre o século ix e o século xvi, na teoria e na prática, a liturgia da igreja ocidental foi-se romanizando cada vez mais.

Durante o século vn e o princípio do século viu o controle da Europa ocidental estava repartido entre Lombardos, Francos e Godos, e cada uma destas divisões políticas tinha o seu reportório de cânticos. Na Gália — território que correspondia, aproximadamente, à França actual — havia o canto *galicano,* no Sul da Itália, o *benaventino,* em Roma, o canto *romano antigo,* em Espanha, o *visigótico* ou *moçárabe,* na região de Milão, o *ambrosiano.* (Mais tarde a Inglaterra desenvolveu o seu dialecto do canto gregoriano, chamado *sarum,* e que subsistiu do final da Idade Média até à Reforma.)

*Canto galicano. Fólio do gradual de St. Yrieu, do século xi, contendo orações da liturgia galicana. A música desta página é uma litania para a festa do evangelista S. Marcos*

A liturgia galicana, que incluía elementos célticos e bizantinos, esteve em vigor entre os Francos quase até ao final do século viu, momento em que foi suprimida por Pepino e pelo seu filho Carlos Magno, que impuseram o canto gregoriano nos seus domínios. Esta liturgia foi tão radicalmente suprimida que pouco se sabe acerca dela.

Em contrapartida, conservaram-se quase todos os antigos textos hispânicos e as respectivas melodias, mas numa notação que até hoje desafiou todas as tentativas de transcrição, pois o seu sistema tomou-se obsoleto antes de o canto passar a ser registado em linhas de pauta. Os usos hispânicos tomaram forma definida no Concílio de Toledo de 633, e após a conquista muçulmana do século viu esta liturgia recebeu o seu nome de *moçárabe,* embora não haja motivos para pressupor influência árabe na música. O rito hispânico só em 1071 foi oficialmente substituído pelo rito romano, e ainda hoje subsistem dele alguns vestígios em certas igrejas de Toledo, Salamanca e Valladolid. Descobriram-se afinidades musicais entre os ofertórios ambrosianos e gregorianos e a categoria correspondente em Espanha, denominada *sacrificia.*

O canto romano antigo é um reportório que subsiste em manuscritos de Roma com datas que vão do século xi ao século XIII, mas cujas origens remontam pelo menos ao século viu. Julga-se que esta liturgia representaria um uso mais antigo, que terá persistido e continuado a desenvolver-se em Roma mesmo depois de o reportório gregoriano, fortemente impregnado de influências do Norte, do país dos Francos, se ter difundido pela Europa. O reino franco, fundado por Carlos Magno (742-814), ocupava a zona que hoje corresponde à França, à Suíça e à parte ocidental da Alemanha.

**Cronologia**

313: Constantino I promulga o édito de Milão.

330: Constantinopla é designada como nova capital do Império Romano.

386: introduzida em Milão, no bispado de Ambrósio, a salmodia em estilo de responsório.

395: separação dos Impérios Romanos do Oriente e do Ocidente.

413: Santo Agostinho (354-430), *A Cidade de Deus*.

500 (aproximadamente): Boécio (480-524), *De institutione musica*.

520 (aproximadamente): Regra de S. Bento (de Núrsia).

529: fundação da ordem beneditina.

590: eleição do papa Gregório Magno (c. 540--604).

633: o Concílio de Toledo reconhece a liturgia hispânica.

735: morte do venerável Beda.

754: Pepino (f. 768) coroado rei dos Francos.

768: Carlos Magno (742-814) rei dos Francos.

789: Carlos Magno impõe o uso do rito romano em todo o território do império.

800: Carlos Magno coroado imperador pelo papa.

800-821: regra de S. Bento introduzida em território franco.

840-850: Aureliano de Réome: primeiro tratado sobre o canto gregoriano.

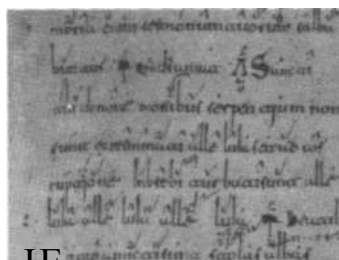
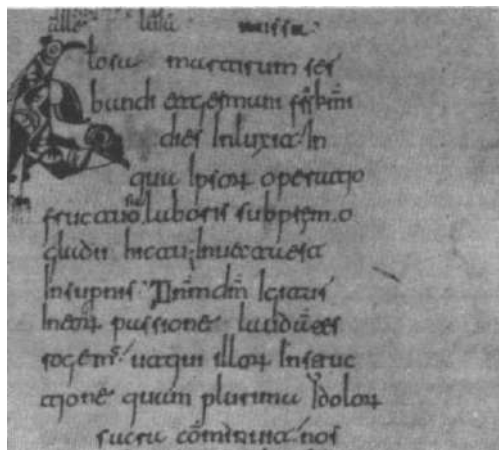
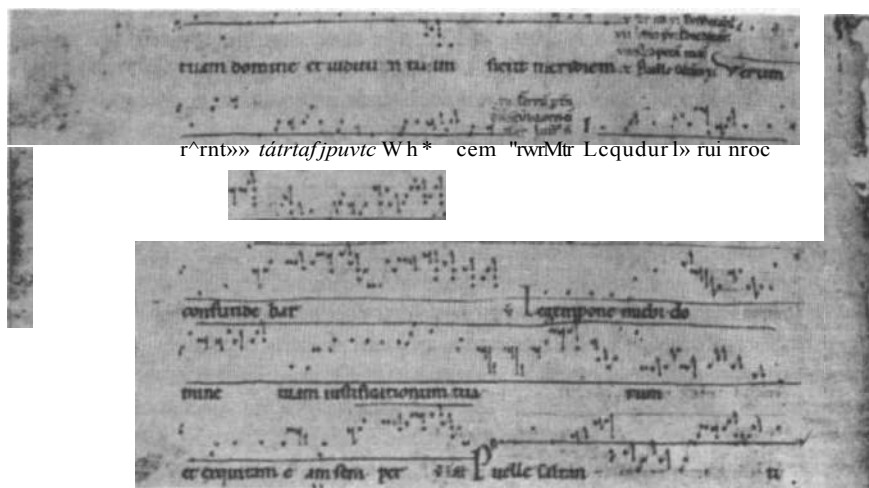
Século ix: antifonário de Carlos, *o Calvo* — primeiro antifonário gregoriano para o ofício (sem notação).

Século ix (final): primeiros manuscritos com notação do gradual gregoriano.

1071: cantochão hispânico substituído pelo gregoriano em Espanha.

Quais foram então as melodias trazidas de Roma para terras francas? Ninguém pode responder com segurança a esta pergunta. Os tons da recitação, os tons dos salmos, e alguns dos outros géneros mais simples eram muito antigos e poderão ter sido preservados praticamente intactos desde os tempos mais remotos; cerca de trinta ou quarenta melodias de antífona poderão ter tido origem na época de S. Gregório e boa parte das melodias mais completas — tractos, graduais, ofertórios, aleluias — deverão ter sido usadas (talvez em versões mais simples) em Roma antes de se difundirem para norte; além disso, é possível que algumas das melodias mais antigas se tenham conservado nos manuscritos do canto romano antigo. Seja como for, podemos deduzir que no seu novo local de acolhimento grande parte, se não a totalidade, desta música importada terá sofrido modificações antes de, finalmente, ser registada sob a forma em que hoje a encontramos nos mais antigos manuscritos do Norte. Além disso, muitas novas melodias e novas formas de cantochão desenvolveram-se no Norte já depois do século ix. Em suma, praticamente todo o corpo do cantochão, tal como hoje o conhecemos, provém de fontes francas, que, provavelmente, se basearam em versões romanas, com acrescentos e correcções da responsabilidade dos escribas e músicos locais.

Uma vez que a maioria dos manuscritos transmitem um reportório e uma versão do cantochão compilada e corrigida no reino franco, os estudiosos foram levados a crer que boa parte do cantochão foi composto e tomou a forma definitiva nos centros religiosos do Norte. No entanto, comparações recentemente efectuadas entre as versões franca e romana antiga vieram reforçar a convicção de que a romana antiga representa o fundo original, que apenas terá sofrido ligeiras alterações ao ser acolhido na Gália. O cantochão conservado nos mais importantes manuscritos francos, nesta perspectiva, transmite o reportório tal como terá sido reorganizado sob a orientação do papa Gregório (590-604) e de um seu importante sucessor, o papa Vitaliano (657-672). Em virtude do papel que Gregório I terá supostamente desempenhado neste processo, tal reportório recebeu o nome de *gregoriano.* Depois de Carlos Magno ter sido coroado em 800 como chefe do Sacro Império Romano, ele próprio e os seus sucessores procuraram impor este reportório gregoriano e suprimir os diversos dialectos do cantochão, como o céltico, o galicano, o moçárabe, o ambrosiano, mas não conseguiram eliminar por completo os usos locais. Os monges da abadia beneditina de Solesmes, em França, organizaram nos séculos xix e xx edições fac-similadas e comentadas das fontes do canto gregoriano na série *Paléografphie musicale.* Lançaram também edições modernas do cantochão em notação neumática, coligindo-o em volumes separados para cada categoria de canto; em 1903 o papa Pio X conferiu a esta obra o estatuto de edição oficial do Vaticano. Com a promoção da missa em língua vernácula pelo Concílio Vaticano II (1962-1965), estes livros passaram a ser muito pouco usados nos serviços religiosos modernos e deixaram de ser regularmente reeditados.

O mais importante centro da igreja ocidental a seguir a Roma era Milão, cidade florescente ligada a Bizâncio e ao Oriente por laços culturais muito fortes; foi a residência principal dos imperadores do Ocidente no século iv e mais tarde veio a ser a capital do reino lombardo, no Norte da Itália, que teve a sua época de florescimento

*Canto moçárabe, de um missal do rito moçárabe que contém missas para as festas dos santos. Esta página apresenta uma parte do ofício para ás festas de S. Servando e S. Germano. As melodias são indecifráveis (Londres, British Library)*

*Canto ambrosiano, de um* manuale ambrosiano *do século xn. Este fólio contém parte do ofício e da missa da festa da decapitação de S. João Baptista*

entre 568 e 744. De 374 a 397 foi bispo de Milão Santo Ambrósio, a quem se deve a introdução da salmodia em responsório no Ocidente. O papa Celestino I incorporou--a mais tarde na missa em Roma. Dada a importância de Milão e a energia e grande reputação pessoal de Santo Ambrósio, a liturgia e a música milanesas exerceram uma forte influência não só em França e Espanha, mas também em Roma. Os cânticos do rito milanês vieram mais tarde a ser reconhecidos por *canto ambrosiano,* embora seja duvidoso que alguma da música que chegou até nós date do tempo do próprio Santo Ambrósio. A liturgia ambrosiana, com o seu corpo completo de cânticos, manteve--se, em certa medida, em Milão até aos dias de hoje, apesar de ter havido várias tentativas para a suprimir. Muitos dos cânticos, na sua forma actual, são semelhantes aos da igreja de Roma, indicando, quer um intercâmbio, quer uma evolução, a partir de uma fonte comum. Nos casos em que há duas versões da mesma melodia, quando esta é de tipo ornamentado (como, por exemplo, um aleluia), a ambrosiana é, geralmente, mais elaborada do que a romana; nas de tipo mais despojado (como um salmo), a ambrosiana é mais simples do que a romana.

A **PREEMINÊNCIA DE ROMA** — Como capital imperial, a Roma dos primeiros séculos da nossa era albergou um grande número de cristãos, que se reuniam e celebravam os seus ritos em segredo. Em 313 o imperador Constantino concedeu aos cristãos os mesmos direitos e a mesma protecção que aos praticantes das outras religiões do império; desde logo a Igreja emergiu da sua vida subterrânea e no decurso do século iv o latim substituiu o grego como língua oficial da liturgia em Roma. À medida que declinava o pretígio do imperador romano, o do bispo de Roma ia aumentando, e começou gradualmente a ser reconhecida a autoridade preeminente de Roma em questões de fé e disciplina.

Com um número crescente de convertidos e riquezas cada vez mais avultadas, a Igreja começou a construir grandes basílicas, e os serviços deixaram de poder reali-

zar-se de forma relativamente informal, como se celebravam nos primeiros tempos. Entre o século v e o século vn muitos papas se empenharam na revisão da liturgia e da música. A *Regra de S. Bento* (c. 520), conjunto de instruções determinando a forma de organizar um mosteiro, menciona um *chantre,* mas não indica quais eram os seus deveres. Nos séculos seguintes, porém, o *chantre* monástico tornou-se uma figura-chave do panorama musical, uma vez que era responsável pela organização da biblioteca e do *scriptorium* e orientava a celebração da liturgia. No século viu existia já em Roma uma *schola cantorum,* um grupo bem definido de cantores e professores incumbidos de formar rapazes e homens para músicos de igreja. No século vi existia um coro, e atribui-se a Gregório I (Gregório Magno), papa de 590 a 604, um esforço de regulamentação e uniformização dos cânticos litúrgicos. As realizações de Gregório foram objecto de tal admiração que em meados do século ix começou a tomar forma uma lenda segundo a qual teria sido ele próprio, sob inspiração divina, quem compusera todas as melodias usadas pela Igreja. A sua contribuição real, embora provavelmente muito importante, foi sem dúvida menor do que aquilo que a tradição medieval veio posteriormente a imputar-lhe. Atribuem-se-lhe a recodificação da liturgia e a reorganização da *schola cantorum;* a designação de determinadas partes da liturgia para os vários serviços religiosos ao longo do ano, segundo uma ordem que permaneceu quase inalterada até ao século xvi; além disto, teria sido ele o impulsionador do movimento que levou à adopção de um reportório uniforme de cânticos em toda a cristandade. Uma obra tão grandiosa e tão vasta não poderia, como é evidente, ter sido realizada em apenas catorze anos.

Os cânticos da igreja romana são um dos grandes tesouros da civilização ocidental. Tal como a arquitectura romântica, erguem-se como um autêntico monumento à fé religiosa do homem medieval e foram a fonte e a inspiração de boa parte do conjunto da música ocidental até ao século xvi. Constituem um dos mais antigos reportórios vocais ainda em uso no mundo inteiro e incluem algumas das mais notáveis realizações melódicas de todos os tempos. Ainda assim, seria um erro considerá-los puramente como música para ser ouvida, pois não é possível separá-los do seu contexto e do seu propósito litúrgicos.

Os **PADRES DA IGREJA** — Esta perspectiva está em sintonia com a convicção dos Padres da Igreja de que o valor da música residia no seu poder de elevar a alma à contemplação das coisas divinas. Eles acreditavam firmemente que a música podia influenciar, para melhor ou para pior, o carácter de quem a ouvia. Os filósofos e os homens da Igreja da alta Idade Média não desenvolveram nunca a ideia — que nos nossos dias temos por evidente — de que a música podia ser ouvida tendo apenas em vista o gozo estético, o prazer que proporciona a combinação de belos sons. Não negavam, é claro, que o som da música é agradável, mas defendiam que todos os prazeres devem ser julgados segundo o princípio platónico de que as coisas belas existem para nos lembrarem a beleza perfeita e divina; por conseguinte, as belezas aparentes do mundo que apenas inspiram o deleite egoísta, ou o desejo de posse, devem ser rejeitadas. Esta atitude está na origem de muitas das afirmações sobre a música que encontramos nos escritos dos Padres da Igreja (e, mais tarde, nos de alguns teólogos da reforma protestante).

Mais especificamente, a sua filosofia determinava que a música fosse serva da religião. Só é digna de ser ouvida na igreja a música que por meio dos seus encantos

abre a alma aos ensinamentos cristãos e a predispõe para pensamentos santos. Uma vez que não acreditavam que a música sem letra pudesse produzir tais efeitos, excluíram, a princípio, a música instrumental do culto público, embora fosse permitido aos fiéis usar uma lira para acompanharem o canto dos hinos e dos salmos em suas casas e em reuniões informais. Neste ponto os Padres da Igreja debatiam-se com algumas dificuldades, pois o Antigo Testamento, especialmente o *Livro dos Salmos,* está cheio de referências ao saltério, à harpa, ao órgão e a outros instrumentos musicais. Como explicar estas alusões? O recurso habitual era a alegoria: «A língua é o 'saltério' do Senhor [...] por 'harpa' devemos entender a boca, que o Espírito Santo, qual plectro, faz vibrar [...] o 'órgão' é o nosso corpo [...]» Estas e muitas outras explicações da mesma ordem eram típicas de uma época que se comprazia em alegorizar as Escrituras.

A exclusão de certos tipos de música dos serviços religiosos da igreja primitiva tinha também motivos práticos. As peças vocais mais elaboradas, os grandes coros, os instrumentos e a dança associavam-se no espírito dos convertidos, mercê de uma tradição de longa data, aos espectáculos pagãos. Enquanto a sensação de prazer ligada a tais tipos de música não pôde, por assim dizer, ser transferida do teatro e da praça do mercado para a igreja, essa música foi objecto de uma grande desconfiança; antes «ser surdo ao som dos instrumentos» do que entregar-se a esses «coros diabólicos», a essas «canções lascivas e perniciosas». «Pois não seria absurdo que aqueles que ouviram a voz mística do querubim dos céus expusessem os seus ouvidos às canções dissolutas e às melodias alambicadas do teatro?» Mas Deus, apiedando-se da fraqueza humana, «juntou aos preceitos da religião a doçura da melodia [...] as melodias harmoniosas dos salmos foram introduzidas para que aqueles que são ainda crianças estejam, afinal, a formar as suas almas, mesmo quando julgam estar apenas a cantar a música[20]».

«Há quem diga que enfeiticei as pessoas com as melodias dos meus hinos», dizia Santo Ambrósio, acrescentando com orgulho, «e não o nego[21].» Havia certamente na Igreja quem desprezasse a música e tendesse a considerar toda a arte e a cultura como inimigas da religião, mas havia também homens que não só defendiam a arte e a literatura pagãs, como eles próprios, tão profundamente sensíveis à sua beleza, chegavam a recear o prazer que sentiam ao ouvirem música, mesmo na igreja. As célebres palavras de Santo Agostinho exprimem este dilema (v. vinheta).

Em 387 d. C. Santo Agostinho começou a escrever um tratado, *Da Música,* de que completou seis livros. Os cinco primeiros, após uma breve definição introdutória da música, tratam dos princípios da métrica e do ritmo. O sexto, revisto por volta de 409, aborda a psicologia, a ética e a estética da música e do ritmo. Santo Agostinho projectara inicialmente outros seis livros consagrados à melodia.

O conflito entre o sagrado e o profano na arte não é exclusivo da Idade Média. Sempre foi objecto de consenso geral a ideia de que certos tipos de música, por este ou aquele motivo, não são próprios para serem ouvidos na igreja. As diversas igrejas, as diversas comunidades, as diversas épocas, traçaram a fronteira em pontos diferen-

[20] S. Jerónimo, S. Basílio, S. João Crisóstomo, *in* Théodore Gerold, *Les Pères de l'Église,* Paris, 1931, pp. 86, 92 e 94-96; para uma lista de citações suplementares sobre estes assunto, v. Hermann Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters,* Halle, 1905, p. 77, nota 1.

[21] Migne, *Patrologiae,* 1, 16, 1017.

tes, se bem que esse limite nem sempre seja nítido. O motivo por que nos primeiros tempos do cristianismo ele foi por vezes fixado tão próximo do ascetismo mais extremo prende-se com a situação histórica. A Igreja, nos seus começos, era um grupo minoritário a braços com a tarefa de converter toda a população da Europa ao cristianismo. Para o fazer tinha de instaurar uma comunidade cristã claramente separada da sociedade pagã que a rodeava e organizada por forma a proclamar, por todos os meios possíveis, a urgência de subordinar todas as coisas deste mundo ao bem--estar eterno da alma. Assim, na opinião de muita gente, qual exército avançando para o campo de batalha, não podia dar-se ao luxo de levar consigo um excesso de bagagem sob a forma de música que não fosse estritamente indispensável à sua missão. Na grande metáfora de Toynbee, a Igreja era «a crisálida donde saiu a nossa sociedade ocidental». A sua «semente de poder criador»[22] no domínio da música teve por encarnação o canto gregoriano. Os missionários cristãos que percorriam as antigas estradas romanas no início da Idade Média levaram estas melodias a todas as regiões da Europa ocidental. Elas foram uma das fontes que, com o passar do tempo, vieram a dar origem à música ocidental.

Q2^5>

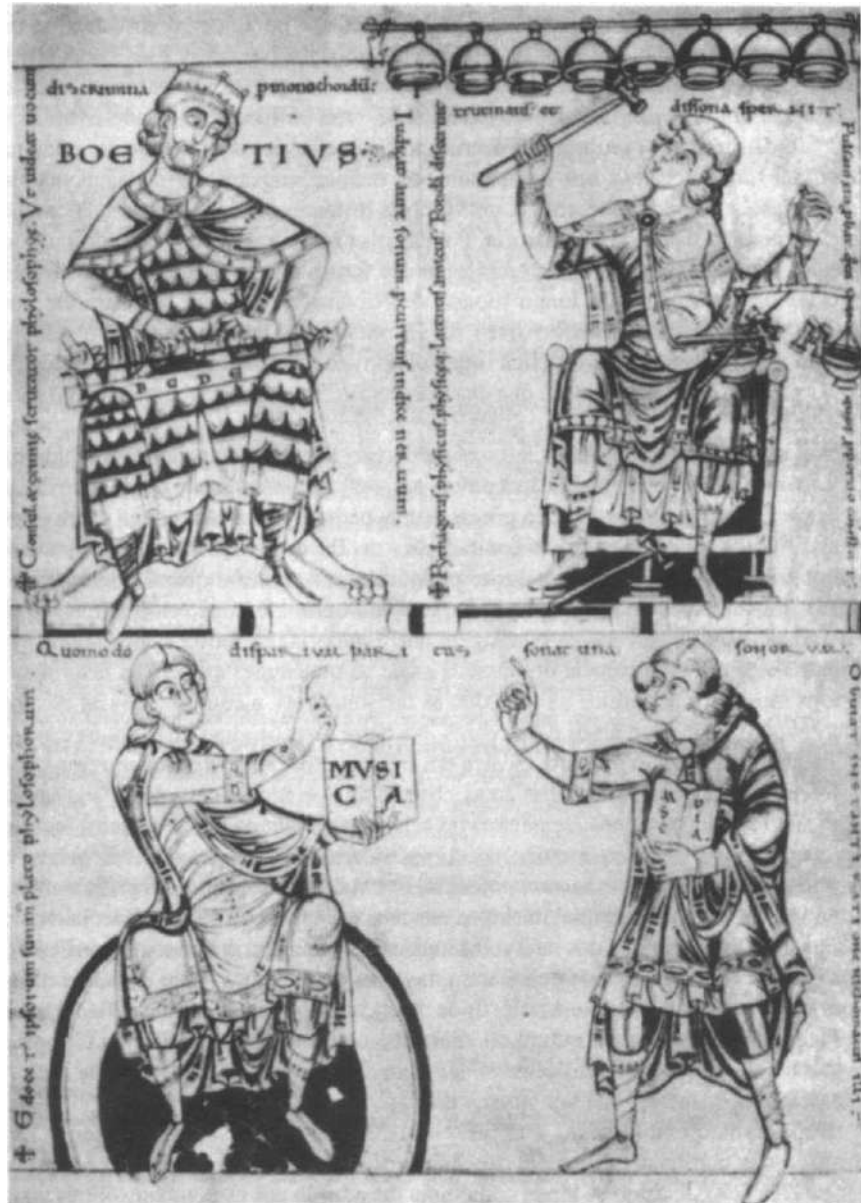
**SANTO AGOSTINHO,** ***Confissões,*** **ACERCA DOS PRAZERES E PERIGOS DA MÚSICA**

*Quando me lembro das lágrimas derramadas ao ouvir os cânticos da vossa igreja nos primórdios da minha conversão àfé, e ao sentir-me agora atraído, não pela música, mas pelas letras dessas melodias, cantadas em voz límpida e modulação apropriada, reconheço, de novo, a grande utilidade deste costume. Assim flutuo entre o perigo do prazer e os salutares benefícios que a experiência nos mostra. Portanto, sem proferir uma sentença irrevogável, inclino-me a aprovar o costume de cantar na igreja para que, pelos deleites do ouvido, o espírito, demasiado fraco, se eleve até aos afectos da piedade. Quando, às vezes, a música me sensibiliza mais do que as letras que se cantam, confesso, com dor, que pequei. Nestes casos, por castigo, preferia não ouvir cantar. Eis em que estado me encontro. Chorai comigo, chorai por mim, vós que praticais o bem no vosso interior, donde nascem as boas acções. Estas coisas, Senhor, não Vos podem impressionar, porque não as sentis. Porém, ó meu Senhor e meu Deus, olhai por mim, ouvi-me, vede-me, compadecei-vos de mim e curai-me. Sob o Vosso olhar transformei-me, para mim mesmo, num enigma que é a minha própria enfermidade.*

**Santo Agostinho, *Confissões, x,* cap. 33, trad. de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina, Livraria Apostolado da Imprensa, 6." ed., Porto, 1958, p. 278.**

**BOÉCIO** — A teoria e a filosofia da música do mundo antigo — ou aquilo que delas continuava acessível após a queda do Império Romano e as invasões bárbaras — foram sendo coligidas, resumidas, modificadas e transmitidas ao Ocidente ao longo dos primeiros séculos da era cristã. Os autores que mais se assinalaram neste processo foram Martianus Cappella, com o seu tratado enciclopédico intitulado *As Núpcias de Mercúrio e da Filologia* (princípio do século v) e Anicius Manlius Severinus Boetius (c. 480-524), com a sua *De institutione musica* (princípio do século vi).

Arnold J. Toynbee, *Study of History,* 10 vols., Londres, 1935-1939, 1, 57-58.

A obra de Martianus era essencialmente um manual sobre as sete artes liberais: gramática, dialéctica, retórica, geometria, aritmética e harmonia, por esta ordem. As primeiras três — as artes da palavra — vieram a ser agrupadas sob o nome de *trivium*

*Retratos fantasiosos de Boécio e Pitágoras e, em baixo, Platão e Nicómaco. Boécio é representado a determinar a medida das notas num monocórdio. Pitágoras toca campainhas com um de entre vários martelos. Platão e Nicómaco, dois autores gregos, são retratados como autoridades consagradas no domínio da música*

(o triplo caminho), enquanto as quatro últimas receberam de Boécio a designação de *quadrivium* (o quádruplo caminho) e constituíam as artes matemáticas.

Martianus recorreu ao artifício de apresentar as suas introduções a estes temas como discursos das damas de honor no casamento de Mercúrio com Filologia. A parte consagrada à harmonia baseia-se, em grande medida, no autor grego ecléctico do século iv Aristides Quintiliano, que, por seu turno, foi buscar as suas concepções teóricas a Aristóxeno, embora introduzindo na sua exposição ideias neoplatónicas.

Boécio foi a autoridade mais respeitada e mais influente na Idade Média no domínio da música. O seu tratado, escrito nos primeiros anos do século vi, ainda na juventude do autor, era um compêndio de música enquadrado no esquema do *quadrivium,* servindo, por conseguinte, como as restantes disciplinas matemáticas, de preparação para o estudo da filosofia. Pouca coisa neste tratado era fruto do próprio Boécio, pois tratava-se de uma compilação das fontes gregas de que dispunha, com especial destaque para um longo tratado de Nicómaco, que não subsistiu até aos nossos dias, e para o primeiro livro da *Harmonia* de Ptolemeu. Boécio redigiu manuais similares para a aritmética (que sobreviveu, completo, até à actualidade) e para a geometria e a astronomia, que desapareceram. Traduziu também do grego para o latim os quatro tratados de Aristóteles sobre lógica, que, no conjunto, são conhecidos por *Organum.* Embora os leitores medievais possam não se ter apercebido da dependência de Boécio em relação a outros autores, compreenderam que a autoridade da teoria musical e da matemática gregas estava naquilo que Boécio dizia sobre estes temas. Não os afligiam muito as contradições do *De institutione musica,* cujos primeiros três livros eram decididamente pitagóricos, enquanto o quarto continha elementos provenientes de Euclides e Aristóxeno e o quinto, baseado em Ptolemeu, era parcialmente antipitagórico. A mensagem que a maioria dos leitores apreendiam era que a música era uma ciência do número e que os quocientes numéricos determinavam os intervalos admitidos na melodia, as consonâncias, a composição das escalas e a afinação dos instrumentos e das vozes. Na parte mais original do livro, os capítulos de abertura, Boécio divide a música em três géneros: *música mundana* («música cósmica»), as relações numéricas fixas observáveis no movimento dos planetas, na sucessão das estações e nos elementos, ou seja, a harmonia no macrocosmos; *música humana,* a que determina a união do corpo e da alma e das respectivas partes, o microcosmos, e *música instrumental,* ou música audível produzida por instrumentos, incluindo a voz humana, a qual ilustra os mesmos princípios de ordem, especialmente nos quocientes numéricos dos intervalos musicais. A imagem dos cosmos que Boécio e os outros escritores antigos delinearam nas suas dissertações sobre a *música mundana* e a *música humana* veio a reflectir-se na arte e na literatura da Idade Média mais tardia, nomeadamente na estrutura do «Paraíso» no último canto da *Divina Comédia* de Dante. Vestígios da doutrina da *música humana* persistiram ao longo de todo o Renascimento e mesmo até aos nossos dias sob a forma da astrologia.

Boécio sublinhou também a influência da música no carácter e na moral. Em virtude disso, confere à música um papel importante, por direito próprio, na educação dos jovens, considerando-se ainda como uma introdução aos estudos filosóficos mais avançados.

Ao colocar a *música instrumental* — a música tal como hoje a entendemos — em terceiro lugar, tomando-a, presumivelmente, como a categoria menos importante, Boécio mostrava bem que, a exemplo dos seus mentores, concebia a música mais

como um objecto de conhecimento do que como uma arte criadora ou uma forma de expressão de sentimentos. A música, diz ele, é a disciplina que se ocupa a examinar minuciosamente a diversidade dos sons agudos e graves por meio da razão e dos sentidos. Por conseguinte, o verdadeiro músico não é o cantor ou aquele que faz canções por instinto sem conhecer o sentido daquilo que faz, mas o fdósofo, o crítico, aquele «que apresenta a faculdade de formular juízos, segundo a especulação ou razão apropriadas à música, acerca dos modos e ritmos, do género das canções, das consonâncias, de todas as coisas» respeitantes ao assunto[23].

# Bibliografia

## Fontes

São apresentadas transcrições de todas as melodias e fragmentos gregos conhecidos em Egen Pohlmann, *Denkmäler altgriechischer Fragmente und Fälschungen,* Nuremberga, Carl, 1970.

A maioria dos textos gregos referidos neste capítulo existem em tradução inglesa. Strunk inclui uma selecção cuidada de excertos de Aristóteles, Platão, Aristóxeno e Cleônides no cap. 1 de *Source Readings in Music History,* Nova Iorque, Norton, 1950, pp. 3-4. Andrew Barker (ed.), *Greek Musical Writings,* i, *The Musician and His Art,* Cambridge, Cambridge University Press, 1984, contém textos de poetas, dramaturgos e filósofos, incluindo uma nova tradução da obra do Pseudo-Plutarco, *Da Música.*

Podem ainda ser consultadas as seguintes traduções: Aristóxeno, *The Harmonics of Aristoxenus,* trad., notas e introd. de Henry S. Macran, Oxford, Clarendon Press, 1902; Euclides, *Sectio canonis,* trad, de J. Mathiesen, «An annotated translation of Euclid's division of a monochord», JMT, 19.2, 1975, 236-258; Sextus Empiricus, *Against the Musicians,* trad, e notas de Denise Davidson Greaves, Lincoln e Londres, University of Nebraska Press, 1986; Aristides Quintiliano, *On Music in Three Books,* trad., com introd., comentários e notas, de Thomas J. Mathiesen, New Haven, Yale University Press, 1983; Bacchius Senior, trad, de Otto Steinmayer, «Bacchius Geron's *Introduction to the Art of Music»,* JMT, 29.2, 1985, 271-298; Martianus Cappella, *De nuptiis Philologiae et Mercurii,* trad, *in* Willian Harris Stahl *et. ai, Martianus Cappella and the Seven Liberal Arts,* Nova Iorque, Columbia University Press, 1971; Boécio, *Fundamentals of Music (De institutione musica libri quinque),* trad., com introd. e notas, de Calvin M. Bower, ed. Claude V. Palisca, New Haven, Yale University Press, 1989.

## Leitura aprofundada

### *Música grega*

Os estudos mais completos são o capítulo da autoria de Isobel Henderson, «Ancient Greek music», NOHM, vol. 1, e Edward Lippman, *Musical Thought in Ancient Greece,* Nova Iorque, Columbia University Press, 1964; v. também Reginald P. Winnington-Ingram, «Greece, I», *in* NG, para as questões relativas à história, aos instrumentos, à teoria e à prática, e Thomas J. Mathiesen, *A Bibliography of Sources for the Study of Ancient Greek Music,* Hackensack, NJ, Boonin, 1974.

Sobre os fragmentos de música grega recentemente descobertos, v. Thomas J. Mathiesen, «New fragments of ancient Greek music», AM, 53, 1981, 14-32.

Boécio, *De institutione musica,* 1.34.

Para a questão do etos, v. Warren De Witt Anderson, *Ethos and Education in Greek Music,* Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1966, e Thomas J. Mathiesen, «Harmonia and ethos in ancient Greek music», JM, 3, 1984, 264-279.

Para uma análise mais aprofundada da teoria grega, v. Richard Crocker, «Pythagorean mathematics and music», in *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* 22, 1963-1964. 189-198 e 325-335, Reginald P. Winnington-Ingram, *Mode in Ancient Greek Music,* Cambridge, Cambridge University Press, 1984, John Solomon, «Toward a history of the tonoi», JM, 3, 1984, 242-251, e André Barbera, «Octave species», *ibid.,* 229-241.

Sobre outros textos gregos acerca da música, v. Andrew Barker (ed.), *Greek Musical Writings,* que inclui igualmente uma descrição dos instrumentos musicais gregos na introdução.

Sobre a *Oresteia* e a sua estrutura dramática e musical, v. William C. Scott, *Musical Design in Aeschylean Theatre,* Hanover, NH, University Press of New England, 1984; sobre o papel do coro grego, v. Warren Anderson, «'What songs the sirene sang': problems and conjectures in ancient Greek music», in *Royal Music Association Research Chronicle,* 15, 1979, 1-16.

*Música hebraica*

Sobre a música hebraica, v. A. Z. Idelsohn, *Jewish Music in Its Historical Development,* Nova Iorque, Schocken, 1967.

Para um resumo dos estudos e das perspectivas mais recentes acerca das relações entre a música judaica e a música da igreja cristã primitiva, v. James W. Mckinnon, «The question of psalmody in the ancient synagogue», EMH, 6, 1986, 159-191.

*Música bizantina*

V. Oliver Strunk, *Essays on Music in the Byzantine World,* Nova Iorque, Norton, 1977, e Egon Wellesz, *A History of Byzantine Music and Hymnody, 2.'* ed., Oxford, Clarendon, 1971, e *Eastern Elements in Western Chant,* Oxford, Byzantine Institute, 1947.

Sobre a iconografia bizantina, v. Joachim Braun, «Musical instruments in Byzantine illuminated manuscripts», EM, 8, 1980, 312-327.

*Liturgia ocidental*

Para o estudo da missa e do ofício, v. Cheslyn Jones, Geoffrey Wainwright e Edward Yarnold, SJ, *The Study of Liturgy,* Nova Iorque, Oxford University Press, 1978; sobre o canto benaventino, v. Thomas Forrest Kelley, «Montecassino and the old Beneventan chant», EMH, 5, 1985, 53-83.

Sobre as origens do canto gregoriano e a lenda de S. Gregório, v. Leo Treitler, «Homer and Gregory: the transmission of epic poetry and plainchant», MQ, 55, 1974, 333-372, e GLHWM, 1, e «'Centonate' chant: *Übles Flickwerk* or *E pluribus unuml»,* JAMS, 28, 1975, 1-23, Willi Apel, «The central problem of Gregorian chant», JAMS, 9, 1956, 118-127, Paul Cutter, «The question of 'old Roman chant': a reappraisal*, AM, 39, 1967, 2-20, e Helmut Hucke, «Toward a new historical view of Gregorian chant», JAMS, 33, 1980, 437-467. Os três últimos artigos reflectem a controvérsia sobre as origens do canto gregoriano, que vem também resumida em Andrew Hughues, *Medieval Music: the Sixth Liberal Art,* Toronto, Univesity of Toronto Press, 1980, secções 605 e segs.

Kenneth Levy, «Toledo, Rome and the legacy of gaul», EMH, 4, 1984, 49-99, e «Charlemagne's archetype of Gregorian chant», JAMS, 40, 1987, 1-30, apresenta uma nova data para o registo por escrito do canto gregoriano (c. 900) e uma nova perspectiva acerca da «supressão» do galicano.

Sobre o papel do cantor, v. Margot E. Fassler, «The office of the cantor in early western monastic rules and costumaries: a preliminary investigation», EMH, 5, 1985, 29-51.

Sobre Boécio, v. Calvin M. Bower, «Boethius and Nicomachus: an essay concerning the sources of *De institutione musica», Vivarium,* 16, 1978, 1-45.

Sobre a música no âmbito do *trivium* e do *quadrivium,* v. E. A Lippman, «The place of music in the system of liberal arts», *in* Jan LaRue (ed.), *Aspects of Medieval and Renaissance Music: a Birthday Offering to Gustave Reese,* Nova Iorque, Norton, 1966, pp. 545-559.

V. também J. W. McKinon (ed.), *Music in Early Christian Literature,* Cambridge, Cambridge University Press, 1987, e M. E. Fassler, «Accent, meter and rhythm in medieval treatises 'De rithmis'», JM, 5, 1987, 164-190.

# 2

## *Canto litúrgico e canto secular na Idade Média*

### Canto romano e liturgia

Ao estudar a história da música é, evidentemente, necessário adquirir algumas noções acerca dos estilos e géneros musicais dos diversos períodos históricos, mas é ainda mais essencial conhecer a música propriamente dita. Os factos são apenas um esqueleto; só a música lhes dá vida e sentido. É especialmente importante ter isto em conta ao estudar o cantochão, pois trata-se de um tipo de música com que muita gente não está familiarizada. Os cânticos deverão ser ouvidos e cantados até a pessoa se acostumar à sonoridade, e em cada etapa desde processo de conhecimento deverá ter-se presente não apenas a beleza intrínseca das peças, mas ainda a relação dos cânticos com os dados relevantes de carácter histórico, litúrgico e analítico que o presente capítulo se propõe expor.

Este conselho é tanto mais pertinente quanto desde a substituição do latim pelas línguas vernáculas, com o Concílio Vaticano II, de 1962-1965, o cantochão praticamente desapareceu dos serviços regulares da igreja católica. Na Europa continua a usar-se em certos mosteiros e em determinados serviços de algumas das maiores igrejas paroquiais; na América é muito menos cultivado. Se bem que, em teoria, o latim continue a ser a língua oficial e o cantochão a música oficial da Igreja, na prática os cânticos tradicionais têm vindo a ser, em grande medida, substituídos por música considerada própria para ser cantada por toda a congregação: versões simplificadas das melodias mais familiares, canções de composição recente, experiências ocasionais no campo dos estilos populares. Quando as melodias autênticas são adaptadas ao vernáculo, o carácter musical do canto fica inevitavelmente alterado.

O reportório do cantochão e as liturgias a que esse reportório pertencia desenvolveram-se ao longo de muitos séculos e continuaram a evoluir e a modificar-se, embora

certos rituais tenham permanecido bastante estáveis. A maior parte dos cânticos tiveram origem na Idade Média, mas mantiveram-se vivos e foram ininterruptamente cantados desde esse tempo, se bem que muitas vezes em versões abastardadas. Por isso, o cantochão é, ao mesmo tempo, uma instituição histórica, um reportório de música cantada nos concertos de música antiga e um tipo de música cerimonial ainda hoje em uso. O historiador fica dividido entre, por um lado, o desejo de o apresentar em versões autênticas e em enquadramentos funcionais que correspondam à variabilidade das práticas medievais e, por outro, a forma como o reportório surge em edições recentes e nos usos da Igreja. Uma vez que as versões do cantochão ao dispor do estudante e as gravações delas efectuadas se baseiam nas publicações oficialmente aprovadas pelo Vaticano, na sua grande maioria editadas pelos monges da abadia beneditina de Solesmes, parece-nos prudente abordar o reportório do cantochão partindo das convenções litúrgicas observadas em épocas recentes, muito embora tal abordagem obscureça a sucessão cronológica dos estilos e das práticas. Correndo o risco de violarmos a distância entre o passado e o presente, mergulharemos, pois, no reportório tal como foi reconstruído no final do século xix e início do século xx e tal como foi amplamente executado até há bem pouco tempo; assim partilharemos, pelo menos em certa medida, a experiência dos monges e dos leigos da Idade Média.

**A LITURGIA ROMANA** — As duas categorias principais de serviços religiosos são o *ofício* e a *missa.*

Os *ofícios,* ou *horas canónicas,* codificados pela primeira vez nos capítulos 8 a 19 da *Regra de S. Bento* (c. 520), celebram-se todos os dias, a horas determinadas, sempre pela mesma ordem, embora a sua recitação pública só seja geralmente observada nos mosteiros e em certas igrejas e catedrais: *matinas* (antes do nascer do Sol), *laudas* (ao alvorecer), *prima, terça, sexta, nonas* (respectivamente pelas 6 da manhã, 9 da manhã, meio-dia e 3 da tarde), *vésperas* (ao pôr do Sol) e *completas* (normalmente logo a seguir às vésperas). O ofício, celebrado pelo clero secular e pelos membros das ordens religiosas, compõe-se de orações, salmos, cânticos, antífonas, responsos, hinos e leituras. A música para os ofícios está compilada num livro litúrgico chamado *Antiphonale,* ou *Antifonário.* Os principais momentos musicais dos ofícios são o canto dos salmos, com as respectivas antífonas, o canto dos hinos e dos cânticos e a entoação das lições (passagens das Escrituras), com os respectivos responsórios. Do ponto de vista musical, os ofícios mais importantes são as matinas, as laudas e as vésperas. As matinas incluem alguns dos mais antigos cantos da Igreja. As vésperas compreendem o cântico *Magnificai anima mea Dominum* («A minha alma glorifica o Senhor», Lucas, 1,46-55); e, na medida em que este ofício era o único que desde os tempos mais remotos admitia o canto polifónico, adquire especial importância para a história da música sacra (v. a análise de NAWM 4, segundas vésperas do Natal, mais adiante neste capítulo). Aspecto característico das completas é o canto das quatro antífonas da Santa Virgem Maria, as chamadas antífonas marianas, uma para cada uma das divisões principais do ano litúrgico[1]: *Alma Redemptoris Mater*

[1] As principais épocas do ano litúrgico são o *Advento,* que começa no quarto domingo antes do Natal, o *Natal,* que inclui os doze dias até à *Epifania* (6 de Janeiro) e as semanas seguintes; a *Quaresma,* da quarta-feira de Cinzas até à Páscoa; o *tempo da Páscoa,* que inclui a Ascensão (quarenta

(«Doce mãe do Redentor»), desde o Advento até ao dia 1 de Fevereiro; *Ave, Regina caelorum* («Salve, rainha dos céus»), de 2 de Fevereiro à quarta-feira da Semana Santa; *Regina caeli laetare* («Alegrai-vos, rainha dos céus»), da Páscoa até ao domingo da Trindade, e *Salve, Regina* («Salve, rainha»), da Trindade até ao Advento (v. a ilustração mais à frente e o exemplo 2.1).

A *missa* é o serviço religioso mais importante da igreja católica. (Para um análise de um missa típica completa, v. a análise de NAWM 3, mais adiante neste capítulo.) A palavra *missa* vem da frase que termina o serviço: *Ite, missa est* («Ide-vos, a congregação pode dispersar»); o serviço é também conhecido, noutras igrejas cristãs, pelos nomes de *eucaristia, liturgia, sagrada comunhão* e *ceia do Senhor.* O acto com que culmina a missa é a comemoração ou celebração da última ceia (Lucas, 22, 19--20, e 1 Coríntios, 11, 23-26), através da oferta e consagração do pão e do vinho e da partilha destes entre os fiéis.

Na igreja católica a forma plena, cerimonial, de celebrar a missa recebe o nome de *missa solene (missa solemnis)* e inclui um bom número de peças cantadas por um celebrante, um diácono e um subdiácono, além do cantochão ou canto polifónico interpretado por um coro e/ou pela congregação. A *missa rezada (missa privata) é* uma versão abreviada e simplificada da missa em que um padre (celebrante) desempenha as funções que na missa solene competiam ao diácono e ao subdiácono e um acólito toma o lugar do coro e de todos os restantes ministros; na missa rezada as palavras são ditas, em vez de cantadas. Compromisso moderno entre a missa solene e a missa rezada é a *missa cantada (missa cantata),* em que um único padre celebra a missa, mas assistido pelo coro e/ou pela congregação, cantando cantochão ou polifonia.

Os diversos elementos da missa foram entrando na liturgia em momentos e em lugares diferentes. Logo nas primeiras descrições da celebração da *última ceia,* ou *eucaristia,* se toma evidente que a cerimónia se divide em duas partes: a liturgia da palavra e a liturgia da eucaristia. Já por volta de 381-384, Egéria, uma peregrina da Espanha ou da Gália, referindo-se à liturgia em Jerusalém, fala das orações, das leituras e dos cânticos que assinalavam as diversas partes dos serviços (v. vinheta). O *Ordo romanus primus,* um conjunto de instruções do final do século vii para a celebração da liturgia, promulgado pelo bispo de Roma, menciona o *intróito,* o *Kyrie,* o *Gloria* e a colecta como devendo preceder as leituras da Bíblia, nomeadamente dos Evangelhos, e as orações dos fiéis reunidos para a eucaristia. Os primeiros cristãos foram incitados a reunirem-se para darem graças *(eucharistein,* em grego) e louvarem a Deus. As orações de graças, a dádiva de oferendas e a partilha do pão acabaram por se combinar na liturgia da eucaristia, em que eram lembrados o sacrifício de Cristo e a última ceia, recebendo os fiéis, em comunhão, o pão e o vinho que os Padres da Igreja consideravam como sendo o corpo e o sangue de Cristo. Nos finais do século vi já o cânone da missa estava bastante bem definido; a cerimónia começava com um diálogo em que o celebrante pedia às pessoas para se alegrarem nos seus corações e terminava com a comunhão e uma oração a seguir à comunhão. Vários *sacramentários,* livros de instruções para o celebrante da eucaris-

dias depois da Páscoa) e se prolonga até ao *Pentecostes,* dez dias depois da Ascensão ou sete semanas depois da Páscoa; e a *Trindade,* do primeiro domingo a seguir ao Pentecostes até ao início do Advento. O Advento e a Quaresma são, por vezes, designados como as épocas «penitenciais».

tia, do baptismo e de outros ritos, datando de cerca do ano 600 ou pouco depois, evidenciam uma uniformidade na prática desta parte central da missa. Em 1570 foi publicado pelo papa Pio V um *missal* (livro contendo os textos para a missa), reflectindo as decisões do Concílio de Trento, e assim ficaram fixados os textos e os ritos (liturgia tridentina) até serem modificados pelo Concílio Vaticano II nos anos 60 do nosso século. A missa, tal como começou a ser celebrada a partir do final da Idade Média e veio a ser codificada pelo missal de 1570, pode esquematizar-se conforme se vê na figura 2.1.

Na sua forma tridentina, a liturgia da missa começa com o *intróito;* tratava-se, originalmente, de um salmo completo com a sua antífona, cantado durante a entrada do padre (a *antiphona ad introitum,* ou «antífona para a entrada»), mas ficou mais tarde reduzido a um só versículo do salmo com a respectiva antífona. Imediatamente a seguir ao *intróito* o coro canta o *Kyrie,* com as palavras gregras *Kyrie eleison,* («Senhor, tende piedade de nós»), *Christe eleison* («Cristo, tende piedade de nós»), *Kyrie eleison,* sendo cada invocação cantada três vezes. Segue-se depois (excepto nas épocas penitenciais do Advento e da Quaresma) o *Gloria,* iniciado pelo padre com as palavras *Gloria in excelsis Deo* («Glória a Deus nas alturas») e continuado pelo coro a partir de *Et in terra pax* («E paz na Terra»).

**UM OFICIO PRIMITIVO EM JERUSALÉM (TESTEMUNHO DIRECTO DE EGÉRIA)**

*Assim que canta o primeiro galo, logo o bispo desce e entra na cave da Anastase. Abrem-se todas as portas, e a multidão inteira entra na Anastase, onde já ardem inúmeras lamparinas, e, quando toda a gente está lá dentro, um dos padres canta um salmo e todos respondem, após o que se segue uma oração. Depois, um dos diáconos canta um salmo, igualmente seguido de uma oração, e um terceiro salmo é cantado por um outro clérigo, seguido de uma terceira oração e da comemoração de todos. Cantados estes três salmos e rezadas as três orações, são trazidos incensórios* (thiamataria) *para a cave da Anastase, de forma que toda a basílica da Anastase se enche do seu aroma. E então o bispo passa para trás da balaustrada, levando o livro dos Evangelhos, vai até à porta, e é o próprio bispo quem lê a* Ressurreição do Senhor. *Quando começa a leitura, elevam-se por toda a parte tais lamentos e gemidos, tais prantos, que mesmo o coração mais duro se comoveria até às lágrimas por o Senhor ter sofrido tanto por amor de nós. Lido o evangelho, o bispo sai do seu posto e aproxima-se da cruz ao som dos hinos, seguido por toda a gente. Também então é cantado um salmo e rezada uma oração. Depois ele benze os fiéis e manda-os sair. E, quando o bispo sai, todos se aproximam para lhe beijarem a mão.*

**Do *Itinerarium Egeriae,* xxiv, 9-11, in *Music in Early Christian Literalure,* T. W. Mckinon (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 115.**

Vêm então as orações *(colecta)* e a leitura da *epístola* do dia, seguida do *gradual* e do *aleluia,* ambos cantados por um solista, com responsos pelo coro. Em certas festividades, por exemplo, na Páscoa, o *aleluia* é seguido de uma sequência. Nas épocas penitenciais o aleluia é substituído pelo *tracto,* mais solene. Após a leitura do *evangelho* vem o *Credo,* iniciado pelo padre com *Credo in unum Deum*

(«Creio em um só Deus») e continuado pelo coro a partir de *patrem omnipotentem* («pai omnipotente»). O *Credo,* juntamente com o sermão, quando o haja, assinala o fim da primeira grande divisão da missa; segue-se depois o próprio da eucaristia. Durante a preparação do pão e do vinho canta-se o *ofertório.* Seguem-se-lhe várias orações e o *prefácio,* que conduz ao *Sanctus* («Santo, santo, santo») e ao *Benedictus* («Bendito seja O que vem»), ambos cantados pelo coro. Vem depois o *cânon,* ou prece da consagração, seguido do *Pater Noster* (a oração do Senhor) e do *Agnus Dei* («Cordeiro de Deus»). Depois de consumidos o pão e o vinho, o coro canta o *Communio,* após o que o padre entoa as orações do *Post-communio.* O serviço termina então com a fórmula de despedida *Ite, missa est,* ou *Benedicamus Domino* («Bendigamos ao Senhor»), cantada de forma reponsorial pelo padre e pelo coro.

Os textos de certas partes da missa são invariáveis; outros mudam conforme a época do ano ou as datas de determinadas festividades ou comemorações. As partes variáveis designam-se pelo nome de *próprio da missa (proprium missae).* Fazem parte do *próprio* a colecta, a epístola, o evangelho, o prefácio, as orações do pós-comúnio e outras orações; os principais momentos musicais do *próprio* são o intróito, o gradual, o aleluia, o trato, o ofertório e o comúnio. Às partes invariáveis do serviço dá-se o nome de *ordinário da missa (ordinarium missae):* o *Kyrie,* o *Gloria,* o *Credo,* o *Sanctus,* o *Benedictus* e o *Agnus Dei.* Estas partes são cantadas pelo coro, embora nos primeiros tempos do cristianismo fossem também cantadas pela congregação. Do século xiv em diante são estes os textos mais frequentemente elaborados em polifonia, de forma que o termo *missa* é muitas vezes usado pelos músicos para designar apenas estas secções, como acontece na *Missa solemnis* de Beethoven.

***Figura*** *2.1 — Missa solene*

| | **Próprio** | **Ordinário** |
|---|---|---|
| Introdução | Intróito | |
| | | *Kyrie* |
| | | *Gloria* |
| | Colecta | |
| Liturgia da palavra | Epístola | |
| | Gradual | |
| | Aleluia/tracto (raro hoje em dia, comum na Idade Média) | |
| | Evangelho | |
| | [Sermão] | |
| | | *Credo* |
| Liturgia da eucaristia | Ofertório | |
| | Prefácio | |
| | | *Sanctus* |
| | | *Agnus Dei* |
| | Comunhão | |
| | Pós-comunhão | |
| | | *He, missa est* |

Ant. 6

1.

**S Al-ve, * Re-gí- na, mater mi-se-ricórdi- ae :**

**Vf- ta, dulcé- do, et spes nostra, sál-ve. Ad te**

**clamá-mus, éxsu-les, fí-li- i Hévae. Ad te suspi-rá-**

**mils, gementes et flén-tes in hac lacrimá-rum válle.**

**E- ia ergo, Advocá- ta nostra, íllos tú- os mi-se-ri-**

**córdes ócu-los ad nos convér-te. Et Jésum, benedí-**

**ctüm frúctum véntris tú- i, nó-bis post hoc exsí-lí- um**

**os-ténde. O clé-mens : O pí- a : O dúlcis**

*** Vírgo Ma-rí- a.**

*Antífona à Santa Virgem Maria,* Salve, Regina, mater misericordiae *(Salve, rainha, mãe de misericórdia), tal como aparece num livro moderno, reunindo os cânticos mais frequentemente usados na missa e no ofício, o* Liber usualis

Uma missa especial, também objecto de arranjos polifónicos (embora só a partir de meados do século xv) é a missa de finados, ou missa de *requiem,* assim chamada a partir da primeira palavra do seu intróito, que começa com a frase *Requiem aeternam dona eis, Domine* («Dai-lhes, Senhor, o eterno repouso»). A missa de *requiem* tem um próprio especial, que não varia com o calendário. O *Gloria* e o *Credo* são suprimidos, e a sequência *Dies irae, dies illa* («Dia de ira aquele em que o universo...») é inserida logo a seguir ao tracto. As modernas missas de *requiem* (por exemplo, as de Mozart, Berlioz, Verdi e Faure) incluem alguns dos textos do próprio, como o intróito, o ofertório *Domine Jesu Christe,* a comunhão *Lux aeterna* («Luz eterna») e, por vezes, o responsório *Libera me, Domine* («Livrai-me, Senhor»).

A música para a missa, quer para o próprio, quer para o ordinário, vem compilada num livro litúrgico, o *Graduale.* O *Liber usualis,* outro livro de música, contém uma selecção dos cânticos mais frequentemente utilizados, tanto do *Antiphonale* como do *Graduale.* Os textos da missa e dos ofícios são coligidos, respectivamente, no Missal *(Missale)* e no Breviário *(Breviarium).*

*Exemplo 2.1 — Antífona:* Salve, Regina

MODE i

*Salve, rainha, mãe de misericórdia! Vida, doçura e esperança nossa, salve! A vós bradamos, os degredados fühos de Eva. A vós suspiramos, gemendo e chorando neste vale de lágrimas. Eia, pois, advogada nossa, esses Vossos olhos misericordiosos a nós volvei. E depois deste desterro nos mostrai Jesus, bendito fruto do vosso ventre. Ó clemente, ó piedosa, ó doce Virgem Maria.*

**Esta transcrição moderna reproduz alguns dos sinais que acompanham os *neumas* no manuscrito. O asterisco indica onde é que o canto alterna entre o solista e o coro ou entre as duas metades do coro. A linha horizontal debaixo de certos pares de notas representa um ligeiro prolongamento dessas notas. As notas mais pequenas correspondem a um sinal que talvez indique uma ligeira vocalização da primeira consoante em combinações como *ergo, ventris.* A linha ondulada representa um sinal que impunha, provavelmente, uma leve ornamentação da nota, qualquer coisa que talvez se assemelhasse a um breve trilo ou mordente.**

A NOTAÇÃO MODERNA DO CANTOCHÃO — Para ler ou cantar os cânticos numa edição em que se adopta a notação moderna do cantochão é necessário estar de posse das seguintes informações: a pauta é de quatro linhas, uma das quais é designada por uma

clave como correspondente a *dó'* (C) *ou fá* ). Estas claves não indicam alturas de som absolutas; são apenas relativas. O método actual de interpretação consiste em considerar que todas as notas (a que chamamos *neumas)* têm basicamente a mesma duração, independentemente da forma; um ponto a seguir a um neuma duplica o valor deste. Dois ou mais neumas em sucessão numa mesma linha ou espaço, quando correspondentes a uma única sílaba, são cantados como se estivessem ligados. Um traço horizontal por cima de um neuma significa que este deve ser ligeiramente prolongado. Os neumas *compósitos* (sinais que representam duas ou mais notas) devem ser lidos da esquerda para a direita, à maneira normal, excepto o *podatus* ou *pes* ( ] ), em que a nota inferior é a primeira a ser cantada. Um neuma oblíquo indica simplesmente duas notas diferentes (e não implica um *portamento).* Um neuma, quer simples, quer compósito, nunca comporta mais de uma sílaba. Os bemóis, salvo quando surjam num sinal no início da linha, só são válidos até à próxima linha divisória vertical ou até ao início da palavra seguinte. O pequeno sinal que surge no fim de cada linha é uma orientação para indicar a posição da primeira nota da linha seguinte. Um asterisco no texto mostra onde é que o coro substitui o solista, e os sinais *ij* e *iij* indicam que a frase anterior deve ser cantada duas ou três vezes. Para um exemplo de um cântico em notação moderna de cantochão e na notação moderna normal, o leitor pode ver as páginas anteriores.

As melodias do cantochão conservam-se em centenas de manuscritos que datam dos séculos ix e seguintes. Estes manuscritos foram feitos em épocas diversas e nas mais variadas zonas geográficas. E bastante frequente encontrar a mesma melodia em muitos manuscritos diferentes; e não deixa de ser notável que estes manuscritos registem a melodia de forma quase idêntica. Como devemos interpretar este facto? Uma explicação possível consiste, é claro, em dizer que as melodias terão tido uma fonte comum, tendo-se transmitido com grande precisão e fidelidade, quer por via puramente oral, quer com o apoio de uma notação primitiva, de que não subsistiram

*Gregório Magno (c. 540-604), alternadamente, escuta a pomba (símbolo do Espírito Santo), que lhe revela os cânticos, e dita estes a um escriba. O escriba, intrigado com as pausas intermitentes no ditado do papa, baixou a tabuinha e está a espreitar por trás do reposteiro*

quaisquer espécimes. Foi pouco mais ou menos esta a interpretação avançada pelos autores dos séculos vm e ix que identificaram essa «fonte comum» como sendo S. Gregório em pessoa.

Uma lenda que data do século ix conta-nos de que modo o papa Gregório Magno compilou o *corpus* do cantochão. Uma pomba ditava-lhe os cânticos ao ouvido e ele ia-os cantando para um escriba, instalado atrás de um tabique, que os registava por escrito (v. ilustração mais adiante). O escriba decidiu investigar o que se passava ao dar pelas pausas regulares entre as frases, correspondentes aos momentos em que a pomba ditava. A intervenção da pomba é, evidentemente, uma alegoria da inspiração divina, mas há um pormenor de ordem prática que é historicamente inverosímil: não havia nessa época qualquer notação apropriada que o escriba tivesse podido utilizar. Para além disso, atribuir todo o reportório do cantochão a um único compositor é um manifesto exagero. Gregório até poderá não ter sido compositor. Não se sabe ao certo qual terá sido o seu contributo. Julga-se que terá sido, pelo menos, responsável pela organização de um livro litúrgico ou sacramentário — livro que contém as orações rezadas pelo bispo ou padre durante a missa.

O modo como se conseguiu fixar, antes de existir notação, um reportório tão vasto como o era já o *corpus* do cantochão no momento em que começou a ser registado por escrito tem sido tema de ampla reflexão e numerosos estudos. Formulou-se a teoria de que o cantochão teria sido reconstituído em parte de memória e em parte através da improvisação no momento dos ensaios de grupo ou da exibição dos solistas, recorrendo-se a um conjunto de convenções que se aplicavam a determinadas ocasiões e funções litúrgicas.

Assim, para um momento do serviço num dado dia de festa havia maneiras consagradas de iniciar o cântico, de o continuar, de fazer uma cadência intermédia, de o prosseguir de novo e de o rematar. As fórmulas para cantar os salmos funcionam deste modo, mas os cânticos mais elaborados exigiram uma mais ampla gama de opções e elementos melódicos mais complexos para serem combinados numa interpretação fluente. O maior ou menor grau de dependência em relação a anteriores execuções, quer escutadas, quer cantadas pelos intérpretes de cada actuação, variava consoante o género e a função do cântico; certos tipos de canto atingiram uma forma estável mais cedo do que outros.

Esta teoria da composição oral derivou em parte da observação dos cantores de longos poemas épicos, nomeadamente na Jugoslávia dos dias de hoje, que conseguiam recitar milhares de versos, aparentemente de memória, mas, na realidade, seguindo fórmulas precisas que regiam a associação dos temas, a combinação dos sons, as formas sintácticas, os compassos, as cesuras, os finais dos versos, e assim por diante[2]. Na própria literatura do cantochão há indícios que apontam para esta abordagem através de fórmulas, como se vê pelo exemplo 2.2[3], no qual se compara a segunda

[2] V. *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers Milman Parry,* Adam Parry (ed.), Oxford, 1971, e Albert Lord, *The Singer of Tales,* Cambridge, Mass., 1960, e Nova Iorque, 1968 (sup. 3); v. ainda Leo Treitler, «Homer and Gregory: the transmission of epic poetry and plainchant», MQ, 60, 1974, 333-372, e «Cantonate chant: *Übles Flickwerk* or *E pluribus unum»,* JAMS, 28, 1975, 1-23.

[3] Extraído de Leo Treitler, «Homer and Gregory: the transmission of epic poetry and plainchant», MQ, 60, 1974, 361.

frase de diversos versículos do tracto *Deus, Deus meus* com um exemplo de salmodia a solo, tal como o encontramos nas tradições gregoriana e romana antiga.

Notar-se-á que tanto o registo sistemático por escrito das melodias do cantochão como a sua atribuição a uma inspiração divina coincidem com uma enérgica campanha dos monarcas francos no sentido de unificarem o seu reino poliglota. Um dos meios necessários para alcançar este objectivo era uma liturgia e uma música de igreja que fossem uniformes e constituíssem um elo de ligação entre toda a população. Roma, tão venerável no imaginário medieval, era o modelo mais óbvio. Um grande número de «missionários» litúrgico-musicais deslocou-se de Roma para o Norte no final do século viu e no século ix, e a lenda de S. Gregório e do canto divinamente inspirado foi uma das suas armas mais poderosas. Naturalmente, os seus esforços depararam com uma certa resistência e houve um período de grande confusão antes de, finalmente, se conseguir a unificação pretendida. O registo das melodias por escrito terá então sido um dos meios de garantir que os cânticos seriam doravante interpretados em toda a parte da mesma forma.

Entretanto, continuava a fazer-se sentir a pressão no sentido da uniformidade. A notação musical — primeiramente com uma função de «auxiliar de memória», só depois passando a registar intervalos precisos — apenas surgiu quando já se atingira uma considerável uniformidade no quadro da interpretação improvisada. A notação, em suma, foi tanto uma consequência dessa uniformidade como um meio de a perpetuar.

***Exemplo** 2.2. — Tracto* Deus, Deus meus *nas tradições gregoriana e romana antiga*

Gregoriana

℣1 De-us me-us re spi-ce in me:

℣12,(13) lau - da - te e - - - um:

℣11 de o - re le - o - nis:

℣7,(8) sum ver - mis, et non ho - mo

Romana antiga

℣2,(9,12)(a) sa - lu - te me - a

℣3,(11,13) cla-ma - bo per di - em

℣5,(7,8) pa-tres no

Extraído de MQ, 60, 1974, 361, reprodução autorizada.

## Categorias, formas e tipos de cantochão

No conjunto das peças de cantochão podemos distinguir as que usam textos *bíblicos* e as que usam textos *não bíblicos;* cada uma destas divisões pode ser subdividida em peças sobre textos em *prosa* e peças sobre textos *poéticos.* Exemplos de textos bíblicos em prosa são as lições dos ofícios e a epístola e o evangelho da missa; como textos bíblicos em prosa temos os salmos e os cânticos. Nos textos não bíblicos em prosa incluem-se o *Te Deum,* diversas antífonas e três das quatro antífonas marianas; cantos com textos poéticos não bíblicos são os hinos e as sequências.

O cantochão pode ainda ser classificado, segundo a forma como é cantado (ou era cantado em épocas mais remotas), em *antifonal* (em que os coros cantam alternadamente), *responsorial* (a voz do solista alterna com o coro) e *directo* (sem alternância).

Uma terceira classificação baseia-se na relação entre as notas e as sílabas. Os cantos em que a maioria ou a totalidade das sílabas correspondem cada uma à respectiva nota designam-se por *silábicos;* os que se caracterizam por longas passagens melódicas sobre uma única sílaba designam-se por *melismáticos.* A distinção nem sempre é nítida, uma vez que as peças predominantemente melismáticas costumam incluir alguns trechos ou frases silábicas e muitas peças quase inteiramente silábicas têm, por vezes, breves melismas de quatro ou cinco notas sobre algumas sílabas. Este tipo de cantochão recebe, por vezes, o nome de *neumático.*

De um modo geral, a linha melódica do canto reflecte a acentuação pós-clássica normal das-palavras latinas, fazendo corresponder às sílabas acentuadas as notas mais agudas ou atribuindo um maior número de notas a essas sílabas. Chama-se a este procedimento *acento tónico.* Mas é uma regra que admite muitas excepções, mesmo em peças moderadamente ornamentadas, e é claro que não pode ser plenamente aplicada em peças mais próximas do recitativo, onde muitas sílabas sucessivas são cantadas com a mesma nota, nem nos hinos, onde todas as estrofes têm de ser cantadas com a mesma melodia. Além disso, nas peças mais ornamentadas o acento melódico tem muitas vezes maior importância do que a acentuação das palavras; e é assim que podemos encontrar longos melismas sobre sílabas átonas, especialmente nas sílabas finais, como, por exemplo, o último *a* de *aleluia* ou a última sílaba de palavras como *dominus, exultemus* ou *kyrie.* Em tais peças as palavras e sílabas importantes de uma frase são sublinhadas e clarificadas através de um acompanhamento musical mais simples, de forma que se destacam por contrastes com a rica ornamentação das sílabas átonas. No cantochão é muito rara a repetição de palavras ou grupos de palavras do texto; a ornamentação de palavras ou outras formas similares de dar uma ênfase especial a esta ou àquela palavra ou imagem são excepcionais. A melodia adapta-se ao ritmo do texto, ao seu espírito dominante e às funções litúrgicas que o canto desempenha; só muito raramente se fazem tentativas para adaptar a melodia por foma a obter efeitos emocionais ou pictóricos particulares. Isto não significa que o cantochão seja inexpressivo; quer antes dizer que o seu propósito é o de pôr em evidência o texto, umas vezes de forma simples e directa, outras recorrendo a uma ornamentação extremamente elaborada.

Cada melodia de cantochão divide-se em frases e períodos, correspondentes às frases e períodos do texto (veja-se a citação do teórico do século xn John «Cotton», ou *Ahlighemensis).* Estas divisões são assinaladas nos livros de cantochão modernos através de uma linha vertical na pauta, mais curta ou mais comprida, consoante a

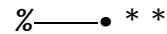
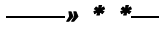
importância da subdivisão. Na maioria dos casos a linha melódica tem a forma de um arco: começa em baixo, eleva-se até um ponto mais alto, onde permanece por algum tempo, e volta a descer no final da frase. Esta configuração simples e natural é observável numa grande variedade de combinações subtis; por exemplo, a curva melódica pode abranger duas ou mais frases ou incluir curvas menores. Configuração melódica menos frequente, característica das frases que começam por uma palavra excepcionalmente importante, é a que se inicia com uma nota aguda, descendo depois gradualmente até ao fim.

Q ^ 5 )

**JOHN «COTTON» — SOBRE A SINTAXE MUSICAL**

*Tal como na prosa reconhecemos três tipos de* distinctiones, *a que também podemos dar o nome de pausas, a saber, o cólon, ou «membro», a virgula, ou incisivo, e o ponto final,* clausula, *ou* circuitus, *o mesmo acontece no canto. Na prosa, quando fazemos uma pausa, ao lermos em voz alta, chamamos a isso cólon; quando a frase é dividida pelo sinal de pontuação apropriado, chama-se vírgula, e, quando a frase chega ao fim, ponto final. Por exemplo, «no ano 15." do império do Tibério César», aqui e em todas as ocasiões semelhantes, surge o cólon. Mais adiante, onde lemos «sendo sumos sacerdotes Anás e Caifás», segue-se uma vírgula, mas no final do versículo, após «filho de Zacarias no deserto» (Lucas, 3, 1-2), vem um ponto final.*

**John «Cotton», ou *Ahlighemensis, On Music,* in *Hucbald, Guido and John on Music: Three Medieval Treatises,* trad. de Warren Babb, ed. com introduções de Claude V. Palisca, New Haven e Londres, Yale University Press, 1978, p. 116.**

No tocante aos aspectos gerais de forma, podemos distinguir três tipos principais de canto: (1) as formas exemplificadas nos tons de salmodia, com duas frases equilibradas correspondentes às duas metades equilibradas de um versículo de salmo típico; (2) a forma estrófica, exemplificada nos hinos, em que a mesma melodia é cantada para as sucessivas estrofes do texto; (3) formas livres, que incluem todos os outros tipos e não se prestam a uma descrição concisa. O canto livre pode combinar um certo número de fórmulas melódicas tradicionais ou incorporar essas fórmulas numa composição cujas restantes partes sejam originais; pode derivar da expansão ou desenvolvimento de um dado tipo de melodia ou ser inteiramente original.

**RECITAÇÃO E TONS DE SALMODIA** — Vamos agora analisar algumas das categorias mais importantes do canto usado na missa e nos ofícios, começando pelo canto silábico e passando depois aos tipos melismáticos. Os cantos para a recitação de orações e leituras da Bíblia estão na fronteira entre a fala e o canto. Consistem numa única *nota de recitação* (geralmente *lá* ou *dó'),* ao som da qual cada versículo ou período do texto é rapidamente entoado. Esta nota de recitação é também designada por *tenor;* uma vez por outra a nota que lhe fica imediatamente acima ou abaixo pode ser também introduzida para destacar uma sílaba importante. A nota de recitação pode ser precedida por uma fórmula introdutória de duas ou três notas, denominada *initium;* no final de cada versículo há uma breve cadência melódica. Semelhantes a estas notas de recitação, mas ligeiramente mais complexas, são as fórmulas-padrão designadas por *tons de salmodia;* há um tom para cada um dos modos de igreja e um suplemen-

tar, chamado *tonus peregrinas,* ou «tom errante». Os tons dos salmos e os que são utilizados nas leituras da epístola e do evangelho contam-se entre os mais antigos cânticos da liturgia. Igualmente muito antigos são os tons, ligeiramente mais ornamentados, para o prefácio e para a oração do Senhor.

O salmos são cantados nos ofícios sobre um ou outro dos tons (por exemplo, NAWM 4c, salmo 109, *Dixit Dominus,* 4e, salmo 110, *Confltebor tibi Domine,* 4g, salmo 111, *Beatus vir qui timet Dominum,* e 4i, salmo 129, *De profundis clamavi ad te,* fazendo todos parte do ofício das segundas vésperas da Natividade de Nosso Senhor). Um tom de salmodia compõe-se de *initium* (usado apenas no primeiro versículo do salmo), *tenor, mediado* (meia cadência no meio do versículo) e *terminado,* ou cadência final (exemplo 2.3). Geralmente, o último versículo de um salmo é seguido pela *doxologia menor, Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.* («Glória ao Pai, e ao Filho, e ao Espírito Santo. Assim como era no princípio, seja agora e sempre, por todos os séculos dos séculos. Ámen»). Nos livros de canto as palavras finais da doxologia são indicadas por vogais, sob as últimas notas da música, da seguinte forma: *euouae.* Estas vogais são uma abreviatura das últimas seis sílabas da frase *et in saecula saEcUlOrUm, AmEn.* O entoar de um salmo num ofício é precedido e seguido pela antífona prescrita para esse dia do calendário. O entoar da antífona e do salmo, tal como se verificava num ofício, pode esquematizar-se conforme se vê no exemplo 2.3 (o texto completo da antífona *Tecum principium* e do salmo 109 encontra-se em NAWM 4b e 4c).

***Exemplo 2.3** — Esquema da salmodia do ofício*

| **Antífona** | **Salmo** | | **Antífona** |
|---|---|---|---|
| | **Primeira metade do versículo** | **Segunda metade do versículo** | |
| **Solista + coro** | **Solista Meio-coro** | **Meio-coro** | **Solista + coro** |
| **Por vezes abreviada** | ***Initium Tenor Mediatio*** | ***Tenor Terminatio*** | **Completa** |
| %——• * * | | | ——» * *— |
| ***Tecum principium*** | **1.** ***Dixit Dominus Domino meo:*** | ***sede a dextris meis.*** | ***Tecum principium..*** |
| | **2.** ***Donee ponam...*** | | |
| | 3. ***Virgam...*** | | |
| | ***etc.*** | | |
| | ***9. Gloria patri...*** | | |
| | **10.** ***Sicut erat...*** | | |

Este tipo de canto salmodiado recebe o nome de *antifonal,* porque o coro inteiro alterna com meios-coros, ou os meios-coros um com o outro. Tal prática, que se crê ser uma imitação de antigos modelos sírios, foi adoptada nos primórdios da história da igreja cristã, mas não é muito claro o motivo por que alternavam os coros. Um dos modelos possíveis é o que apresentamos na figura 2.2. O solista canta a primeira palavra da antífona; depois o coro inteiro canta o resto. O solista canta as primeiras palavras do salmo com uma entoação; um meio-coro canta a segunda metade do versículo. O resto do salmo é cantado em alternância, mas a entoação não é repetida. Por fim, a doxologia *Gloria patri...* é cantada alternadamente pelos dois meios-coros. O coro inteiro repete em seguida a antífona.

**ANTÍFONAS** — São mais numerosas do que qualquer outro tipo de cânticos; por volta de 1250 encontramo-las reunidas no moderno *Antiphonale* (v., por exemplo, em NAWM 4 as antífonas para as segundas vésperas da Natividade: 4b, *Tecum principium;* 4d, *Redemptionem; Aí, Exortum est in tenebris;* 4h, *Apud Dominum).* Todavia, muitas antífonas recorrem ao mesmo tipo melódico, introduzindo apenas variantes para se adaptarem ao texto. Uma vez que as antífonas se destinavam originalmente mais a grupos de cantores do que a solistas, as mais antigas são, de modo geral, silábicas ou apenas ligeiramente ornamentadas, com um movimento melódico por grau conjunto, um âmbito limitado e um ritmo relativamente simples. As antífonas dos cânticos são um pouco mais elaboradas do que as dos salmos (por exemplo, a antífona do *Magnificai, Hodie Christus natus est,* NAWM 4m).

A princípio a antífona, um versículo ou frase com melodia própria, seria, provavelmente, repetida a seguir a cada versículo de um salmo, à semelhança da frase *porque o Seu amor é para sempre* do salmo 135. Temos um exemplo de refrão no cântico *Benedictus es (Graduale,* pp. 16-17), que se canta nos quatro sábados do Advento. A melodia deste refrão *(Et laudabiles et gloriosus in saecula)* é, provavelmente, uma versão ornamentada de responsório da congregação, originalmente simples. Numa época mais tardia o refrão passou a cantar-se só no início e no fim do salmo; por exemplo, o salmo das vésperas n.° 109, *Dixit Dominus,* é precedido e seguido pela antífona *Tecum principium* (v. NAWM 4b e c). Mais recentemente ainda, passou a cantar-se no princípio apenas a entoação ou frase inicial da antífona e a antífona inteira só a seguir ao salmo. A maior parte das antífonas são de estilo bastante simples, o que constitui um reflexo da sua origem como cânticos responsórios da congregação ou do coro — por exemplo, as antífonas *Redemptionem* e *Exortum est in tenebris* das segundas vésperas do Natal (NAWM 4d e 4f). Algumas peças mais elaboradas, originalmente antífonas, deram origem a cantos independentes — por exemplo, o intróito, o ofertório e o comúnio da missa, conservando apenas um versículo dos salmos (veja-se o intróito *Circumdederunt me,* NAWM 3a), ou mesmo nenhum (por exemplo, o ofertório *Bonum est confiteri Domino,* NAWM 3i, ou o comúnio *Illumina,* NAWM 31).

**NAWM 4 — OFÍCIO: SEGUNDAS VÉSPERAS PARA A NATIVIDADE DE Nosso SENHOR**

Embora consideravelmente mais ornamentadas do que a maioria, as segundas vésperas da festa da Natividade do Nosso Senhor (para o dia 25 de Dezembro) são características do ofício celebrado ao pôr do Sol.

**SALMOS** — Após várias orações introdutórias, incluindo o *Pater noster* (a oração do Senhor) e a *Ave Maria,* o primeiro versículo do salmo 69, *Deus in adjutorium* (4a), é cantado ao som de uma fórmula especial bastante mais elaborada do que o vulgar tom salmódico. Segue-se depois o primeiro salmo completo, o n.° 109, *Dixit Dominus* (4c), antecedido da antífona *Tecum pricipium* (4b). Uma vez que esta antífona é do primeiro modo, é usado o tom salmódico correspondente a este modo, mas terminando em 5o/, em vez do *Ré* final, por forma a poder introduzir facilmente as primeiras notas *(Mi-Dó)* da antífona, que, ao chegar ao fim, conduz então a melodia ao *Ré* final. Após o último versículo do salmo, a doxologia, composta pelas palavras *Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula*

*saeculorum. Amen, é* cantada sobre a mesma fórmula. Seguem-se os salmos 110, 111 e 129 (v. 4e, g, i), cada qual com a sua antífona (4d, f, h) e cada um num modo diferente.

RESPONSÓRIO — Depois de uma leitura bíblica do capítulo — neste dia os versículos 1 e 2 da epístola aos Hebreus 1 — é cantado o breve responsório *Verbum caro* (4j). E um exemplo de salmodia em estilo responsorial, tomando a seguinte forma abreviada: responso (coro) — versículo (solo) — responso abreviado (coro) — doxologia (solo) — responso (coro). Dá-se a isto o nome de salmodia *em estilo responsorial,* porque ao solista responde o coro ou a congregação.

HINO — Em seguida é entoado o hino *Christe Redemptor omnium* (4k), que saúda a chegada do Salvador. Os hinos, como género, são estróficos, ou seja, o número de versos, a contagem de sílabas e a métrica são os mesmos em todas as estrofes. Este hino tem sete estrofes de quatro versos, contendo cada verso oito sílabas, com quatro pés jâmbicos por verso; a rima é apenas esporádica. O poema imita o de alguns hinos atribuídos a Santo Ambrósio (397), que se diz ter introduzido os hinos na liturgia, embora nos estudos mais recentes se tenda a atribuir esta inovação a Hilário, bispo de Poitiers (c. 315-366). O canto de «hinos, salmos e canções espirituais» é mencionado por S. Paulo (Col., 3, 16; Ef. 5, 18-20) e por outros escritores dos três primeiros séculos da nossa era, mas não sabemos ao certo de que se trataria. A música deste hino é simples, com um máximo de duas notas por sílaba, e poderá ter sido interpretada ritmicamente, em vez de adoptar as durações livres dos textos em prosa e dos salmos.

MAGNIFICAT — O último canto do serviço das vésperas é o *Magnificai,* que é antecedido e seguido de uma antífona adequada ao dia, neste caso o *Hodie Christus natus et* («Hoje nasceu Cristo», 4m). O *Magnificat* (4n) é cantado sobre uma fórmula muito semelhante à dos salmos, mas o *initium,* ou entoação, é cantado não apenas para o primeiro, mas para todos os restantes versículos.

As quatro ***antífonas marianas*** (assim chamadas, embora sejam, na ralidade, composições independentes e não antífonas no estrito sentido litúrgico do termo) são relativamente tardias e as suas melodias são belas (v. exemplo 2.1).

Muitas antífonas foram compostas para festividades adicionais introduzidas entre os séculos ix e XIII; a este mesmo período pertence um conjunto de antífonas que não se ligam a um determinado salmo e que são peças independentes destinadas a serem cantadas em procissões e noutras ocasiões especiais. A diferença entre os tipos mais primitivos e os mais tardios fica bem patente se compararmos o da antífona ***Laus Deo Patri*** («Louvores a Deus Pai», exemplo 2.4) com o eloquente período final de uma antífona do século xi a Santa Afra, ***Gloriosa et beatíssima Christi martyr*** («Gloriosa e abençoada mártir de Cristo», exemplo 2.5), composta por Herman von Reichenau, vul-garmente conhecido por Hermannus Contractus ***(O Aleijado,*** 1013-1054), autor de um importante tratado que se debruça de forma particularmente sistemática sobre os modos.

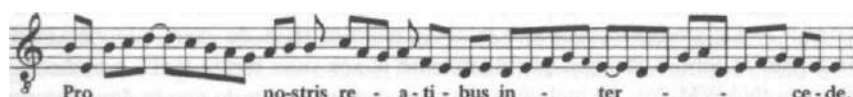
***Exemplo 2.4****— Antífona:* Laus Deo Patri (Liber usualis, *p.* ***914)***

m

No-stro___re - son-et ab_ om - ne per_

***[Louvores a Deus] sairão dos nossos lábios até ao fim dos tempos.***

**RESPONSÓRIO OU RESPONSO** — Forma aparentada com a antífona é o *responsório* ou *responso,* um versículo curto que é cantado pelo solista e repetido pelo coro antes de uma oração ou breve passagem das Escrituras, e repetido depois pelo coro no final da leitura. O responsório, tal como a antífona, era inicialmente repetido pelo coro, quer na totalidade, quer em parte, a seguir a cada versículo da leitura; esta prática primitiva subsiste ainda hoje nalguns responsórios, que incluem vários versículos e são cantados nas matinas ou nocturnas das grandes festividades. Nas festas menores, porém, tais *responsoria prolixa,* ou responsórios longos, apenas são cantados antes e depois da breve leitura do solista. Outro tipo de responsório é o responsório breve, cantado após a leitura bíblica conhecida por capítulo, de que é exemplo, nas segundas vésperas do Natal, o responsório *Verbum caro* (NAWM 2j).

***Exemplo 2.5** — Hermann von Reichenau, antífona:* Gloriosa et beatíssima

***Rogai por nós pecadores.***

**SALMODIA ANTIFONAL** — Encontramos formas moderadamente ornamentadas de salmodia antifonal no intróito e no comúnio da missa. O intróito (por exemplo, NAWM 3a), como atrás dissemos, era originalmente um salmo completo com a respectiva antífona. Com o passar do tempo esta parte do serviço foi grandemente abreviada, de forma que hoje o intróito consiste apenas na antífona original, um único versículo dos salmos com o habitual *Gloria Patri* e a repetição da antífona. Os tons para os versículos dos salmos na missa são ligeiramente mais elaborados do que os tons dos salmos no ofício. O comúnio (NAWM 31), que é, já quase no final da missa, como que uma contrapartida do intróito no início, é um canto breve, consistindo muitas vezes num único versículo das Escrituras. Contrastando com o intróito, que é por vezes bastante animado, o comúnio tem, geralmente, um carácter de remate tranquilo da cerimónia sagrada.

Musicalmente, os cantos mais desenvolvidos da missa são os graduais, os aleluias, os tractos e os ofertórios. O tracto era originalmente cantado a solo. O gradual e o aleluia são cantados de forma responsorial; o ofertório era inicialmente, com toda a probabilidade, um canto antifonal, mas hoje não restam vestígios do salmo original, e aquela que deverá ter sido a antífona original é hoje interpretada de forma responsorial pelo solista e pelo coro.

**TRACTOS** — Os tractos são os cânticos mais longos da liturgia, em parte, porque têm textos longos e, em parte, porque as suas melodias são alongadas pelo uso de figuras melismáticas. Todas as melodias do tracto são quer do segundo, quer do oitavo modo; a maioria dos tractos de cada modo têm uma estrutura melódica semelhante. Os tractos do segundo modo têm textos compostos predominantemente por palavras de penitência e tristeza; são mais longos e mais sérios do que os tractos do oitavo modo, que na maior parte dos casos correspondem a textos de esperança e fé. Esta diferença poderá, até certo ponto, estar relacionada com o facto de o segundo modo incluir

uma terceira menor e o oitavo modo uma terceira maior. Um bom exemplo de tracto no segundo modo é o *Eripe me, Domine* («Livrai-me, Senhor»), cantado no serviço da Sexta-Feira Santa. No oitavo modo temos o *De profundis* ( N A W M 3f). A forma musical dos tractos de ambos os modos consiste num desenvolvimento e embelezamento de uma fórmula muito semelhante a um tom de salmodia. O primeiro versículo começa muitas vezes com uma entoação melismática; os restantes versículos começam com uma recitação embelezada por melismas e rematando com uma *mediatio* ornamentada; a segunda metade do versículo inicia-se depois com uma entoação ornamentada, prossegue com uma recitação e termina com um melisma; o último versículo poderá ter um melisma final particularmente longo. Há certas fórmulas melódicas recorrentes que aparecem em muitos tractos diferentes e quase sempre no mesmo local — no meio, no início da segunda metade do versículo, e assim por diante.

**GRADUAIS** — Os graduais contam-se também, entre os tipos de canto que vieram de Roma para as igrejas francas, provavelmente já sob uma forma tardia e altamente elaborada ( N A W M 3e). As melodias são mais ornamentadas do que as dos tractos e têm uma estrutura essencialmente diferente. Um gradual, nos modernos livros de cantochão, é um responsório abreviado, ou seja, tem um refrão introdutório, ou *responso,* seguido de um único versículo de um salmo. O refrão é iniciado pelo solista e continuado pelo coro; o versículo é cantado pelo solista, acompanhado pelo coro na última frase. Existem graduais em sete dos oito modos. Um grande número de entre eles, escritos no segundo modo, são variantes de um único tipo melódico, de que é exemplo o gradual da Páscoa *Haec dies quam fecit Dominus* («Eis o dia que o Senhor fez»).

Um outro grupo importante de graduais é o dos que são escritos no quinto modo e cujas melodias dão muitas vezes a impressão de serem em *Fá* maior devido à frequência com que neles se delineia a tríade *fá-lá-dó* e ao uso frequente do *Sí^.* Certas fórmulas melismásticas repetem-se em diversos graduais; estas fórmulas estão geralmente associadas à função da frase melódica, conforme esta desempenhe a função de uma entoação, de uma cadência interna ou de um melisma final. Algumas melodias consistem quase exclusivamente em várias destas fórmulas ligadas entre si num processo designado por *centonização.*

**ALELUIAS** — Consistem num refrão sobre a palavra *aleluia,* e num versículo dos salmos, a que se segue a repetição do refrão ( N A W M 16a, *Alleluia Pascha nostrum).* A maneira habitual de os cantar é a seguinte: o solista (ou solistas) canta a palavra *aleluia,* o coro repete-a e prossegue com o *jubilus,* um longo melisma sobre o *ia* final de *aleluia;* o solista canta depois o versículo, acompanhado pelo coro na última frase, após o que todo o *aleluia,* o *jubilus,* é cantado pelo coro, de acordo com o seguinte esquema:

***Alleluia* *  *Allelu-ia . . .*  *(jubilus) . . .*  *versículo . . .* *  *. . .*  *Allelu-ia (jubilus)***

Solista  Coro——————Solista—————Coro——————

O *aleluia* é moderadamente ornamentado; o *jubilus* é, evidentemente, melismático. No versículo combinam-se, de um modo geral, melismas curtos e longos; muitas

vezes a última parte do versículo retoma, em parte ou na totalidade, a melodia do refrão. Os aleluias têm, assim, uma configuração diferente da de todos os outros tipos de cantos pré-francos: a sua forma musical assenta na repetição sistemática de secções diferentes. Da repetição do *aleluia* e do *jubilus* a seguir ao versículo resulta uma estrutura em três partes, *ABA,* ou mais precisamente *AA+ BB+;* este esquema é subtilmente modificado quando se incorporam no versículo frases melódicas do refrão. Dentro do esquema genérico, a melodia pode organizar-se recorrendo à repetição ou ao eco de motivos, à rima musical, à combinação e oposição sistemáticas de curvas melódicas e a outros processos de idêntica natureza, todos eles indícios de um sentido apurado da construção musical.

Não deixará de ser significativo o facto de começarem a aparecer composições desta natureza entre os aleluias — cânticos relativamente tardios em que há grandes trechos de melodia sem palavras e que têm origem num tempo em que terá começado a fazer-se sentir a necessidade de desenvolver princípios ordenadores puramente musicias do tipo que acima indicámos. Deste ponto de vista, é interessante comparar os aleluias com os graduais e os tractos. Estes dois últimos são fruto de um estilo arcaico de proveniência oriental, onde a melodia é manifestamente produto do género de improvisação que atrás descrevemos, baseado em grandes tipos melódicos amplamente divulgados e incorporando pequenas fórmulas musicais estereotipadas. Muitos aleluias, em contrapartida, aproximam-se de um estilo assente em princípios ordenadores mais modernos e mais ocidentais; começam a adivinhar-se formas de controle sobre o material musical mais características da música composta do que da música improvisada. Continuaram a ser escritos aleluias até ao final da Idade Média, e do século ix em diante desenvolveram-se a partir deles novas e importantes formas musicais.

**OFERTÓRIOS** — São semelhantes, no estilo melódico, aos graduais (NAWM 3i). Originalmente, os ofertórios eram cânticos muito longos, cantados pela congregação e pelos clérigos durante a cerimónia da apresentação do pão e do vinho; quando esta cerimónia foi encurtada, o ofertório viu-se igualmente abreviado, mas são evidentes certos vestígios curiosos da sua função inicial, nomeadamente nas repetições ocasionais de partes do texto, que em determinada altura terão deixado de ser obrigatórias. Os ofertórios abarcam uma ampla gama de formas e estados de espírito e apresentam as mesmas técnicas de repetição de motivos e rima musical que os aleluias. Os melismas dos ofertórios têm uma relação íntima com o texto e desempenham muitas vezes uma função expressiva e não apenas decorativa.

**CANTOS *do* ORDINÁRIO** — Os cantos do *ordinário* da missa eram originalmente, com toda a probabilidade, melodias silábicas muito simples cantadas pela congregação; estas foram sendo substituídas, a partir do século ix, por outras composições. O estilo silábico continua a manter-se no *Gloria* e no *Credo,* mas os outros cantos do ordinário passam a ser bastante mais ornamentados. O *Kyrie, o Sanctus* e o *Agnus Dei,* em virtude da natureza dos respectivos textos, têm arranjos tripartidos. O *Kyrie,* por exemplo, sugere a seguinte estrutura musical:

*A Kyrie eleison*
*B Christe eleison*
*A Kyrie eleison*

Uma vez que cada exclamação é repetida três vezes, poderá surgir uma forma *aba* dentro de cada uma das três partes principais. As versões mais sofisticadas do *Kyrie* poderão apresentar a estrutura *ABC,* com motivos interligados (v. o *Kyrie Orbis factor,* NAWM 3b): as partes *AeB* poderão ter uma configuração semelhante e frases finais idênticas (rima musical); a última repetição da parte C poderá ter uma frase inicial diferente ou ser desenvolvida através da repetição da frase inicial, cuja última secção será semelhante à primeira frase da parte *A.* De forma análoga, o *Agnus Dei* poderá obedecer ao esquema ABA, embora, por vezes, seja usada a mesma música em todas as partes:

*A Agnus Dei... misere nobis* («Cordeiro de Deus... tende piedade de nós»)
*B Agnus Dei... misere nobis*
*A Agnus Dei... dona nobis pacem* («Cordeiro de Deus... concedei-nos a paz»).

*Tracto para o domingo da Septuagésima,* De profundis, «um *manuscrito do século ix da abadia de São Galo (re-produzido da* Paléographie musicale). *Para uma transcrição a partir de fontes mais legíveis, v. NAWM 1f*

O *Sanctus* divide-se também em três partes; uma possível distribuição do material musical é a seguinte:

***A Sanctus, sanctus, sanctus*** **(«Santo, santo, santo»)**
***B Pleni sunt caeli et terra*** **(«Os céus e a terra estão cheios»)**
**B'** ***Benedictus qui venit*** **(«Bendito seja o que vem»)**

**NAWM 3 — MISSA PARA o DOMINGO DA SEPTUAGÉSIMA**

A música de uma missa solene, tal como era celebrada num domingo comum, poderá ser estudada neste conjunto de cânticos, que apresentam, em notação neumática, as melodias para o domingo da Septuagésima (literalmente «setenta dias», mas, na realidade, o nono domingo antes da Páscoa).

**INTRÓITO** — A parte cantada da missa começa com o intróito *Circumdederunt me* (3a). Podemos distinguir dois estilos neste e noutros intróitos: (1) o do versículo dos salmos (indicado por *S.)* e da doxologia — um estilo de recitação, mantendo-se predominantemente numa única nota, com uma subida inicial e descidas cadenciais, correspondendo cada nota a uma sílaba; (2) o estilo da antífona, a música que precede e sucede ao salmo, que é mais variada e ornamentada, mas evidencia ainda vestígios de um tom de recitação.

**KYRIE** — A seguir ao intróito, o coro canta o *Kyrie* (3b). Entre os suportes musicais do *Kyrie* que podem ser cantados neste domingo conta-se um conhecido por *Orbis factor,* designação derivada da letra que outrora correspondia aos respectivos desenvolvimentos meiismáticos. Nesta variante todas as repartições da palavra *eleison* são cantadas com a mesma melodia; todas as repartições da palavra *kyrie,* excepto a última, e todas as repetições da invocação *Christe* são também cantadas com a mesma música, donde resulta a forma melódica *AB AB AB, CB CB CB, AB AB AB.*

**COLECTAS** — Normalmente seguir-se-ia o *Gloria,* mas durante a época penitencial entre o domingo da Septuagésima e a Páscoa o exultante *Gloria é* suprimido, excepto na Quinta-Feira Santa e no sábado de Aleluia. Surgem então as orações *(Colectas,* 3c), que são cantadas ao som de uma fórmula muito simples, praticamente monotónica. A primeira dessas orações, neste domingo, é *Preces populi.*

**EPÍSTOLA** — E depois lida a epístola (3d), igualmente ao som de uma fórmula de tipo monotónico.

**GRADUAL** — À epístola segue-se o gradual (3e), um exemplo de salmodia em estilo responsorial em que um solista, cantando o salmo, alterna com um coro, cantando o responso. Os graduais, regra geral, contêm longos melismas, e o *Adjutor in opportunitatibus,* no domingo da Septuagésima, não constitui excepção; o mais longo de entre eles, sobre a palavra *non,* tem quarenta e quatro notas. Surge no versículo dos salmos, que é elaborado e solístico, ao contrário do intróito, que era citado. Muitos graduais apresentam uma estrutura unificada pela repetição de motivos, mas tal não acontece neste exemplo.

**ALELUIA E TRACTO** — A seguir ao gradual, durante a maior parte do ano, vem um outro cântico em estilo responsorial, o *aleluia.* Mas no período que precede a Páscoa, uma vez que tal manifestação de júbilo é inadequada, o aleluia é substituído pelo tracto. Esta é uma forma de salmodia simples, isto é, são cantados diversos versículos dos salmos sem serem precedidos nem interrompidos por uma antífona ou responso. O tracto para o domingo da Septuagésima, *De profundis* (3f). tem um texto extraído do salmo 129 (o fac-símile da página anterior apresenta a melodia tal como esta surge num manuscrito de S. Galo do século ix). A repetição de frases é característica dos tractos; com efeito, há certas frases-padrão que aparecem em diversos tractos do mesmo modo, neste caso o oitavo (além deste, o único modo em que existem tractos é o segundo). A tendência para repetir certas fórmulas evidencia-se nos inícios paralelos dos versículos *Si iniquitates* e *Quia apud te,* na cadência ornamentada sobre a sílaba final a meio da frase, correspondente às palavras *exaudi, orationem,* e *tuam,* e nos melismas paralelos no fim da primeira metade de cada versículo dos salmos.

**EVANGELHO** — Depois do tracto ou aleluia vem a leitura do evangelho (3g), também sobre uma fórmula simples de recitação.

**CREDO** — **O** padre entoa em seguida *Credo in unum Deum* («Creio em um só Deus», 3h) e o coro prossegue a partir de *patrem omnipotentem* («pai omnipotente») até ao fim do *Credo* de Niceia. Há várias melodias à escolha para o *Credo. Credo I,* a mais antiga, é comummente designada pelo «credo autêntico» e é, tal como o tracto *De profundis,* uma colagem de fórmulas, algumas usadas predominantemente para as frases finais, outras para os inícios, outras para as pausas intermédias, variando ligeiramente segundo o número de sílabas de cada frase. **O** uso do *Si* para abrandar aquilo que de outro modo seria uma quarta aumentada descendente entre *Si* e *Fá* é um aspecto a merecer destaque nesta melodia.

**OFERTÓRIO** — **O** *Credo,* juntamente com o sermão (quando o há), assinala o fim da primeira das grandes divisões da missa. Segue-se o próprio da eucaristia. Ao iniciar-se a preparação do pão e do vinho, canta-se o ofertório (3i), durante o qual são feitos donativos à igreja. Nos primeiros tempos esta era uma das ocasiões em que se cantavam salmos; deste uso só subsiste hoje um dos dois versículos, como, no ofertório para o domingo da Septuagésima, *Bonum est,* que é o primeiro versículo do salmo 91. Mas este não é cantado em estilo de salmodia, se bem que apresente vestígios de recitação; caracteriza-se, muito pelo contrário, por exuberantes melismas.

**SANCTUS** — **O** padre diz então várias orações não cantadas para a bênção dos elementos e vasos da eucaristia. Uma das orações entoadas é o prefácio, com uma fórmula mais melodiosa do que as outras simples leituras. Esta prece introduz o *Sanctus* («Santo, santo, santo», 3j) e o *Benedictus* («Bendito **O** que vem»), ambos cantados pelo coro. Vem depois o cânon, ou oração da consagração, seguido do *Pater noster* (a oração do Senhor, «Pai nosso») e do *Agnus Dei* («Cordeiro de Deus»).

**AGNUS DEI** — Ao contrário da maior parte dos suportes musicais deste texto, a presente melodia (3k) apresenta poucas repetições quando voltam a surgir as mesmas palavras. **O** segundo e o terceiro *Agnus* têm começos até certo ponto paralelos, e o segundo *miserere* é uma variante do primeiro, mas, de resto, melodias novas acompanham os textos repetidos.

**COMÚNIO** — Consumidos o pão e o vinho, o coro canta o comúnio (3e), originalmente um salmo cantado durante a distribuição do pão e do vinho. E, deste modo, a missa, se não contarmos com as orações do pós-comúnio, termina tal com começou, com um salmo e a respectiva antífona.

**BENEDICAMUS DOMINO** — **O** serviço acaba com a fórmula de despedida *Ite, missa est* («Ide, a congregação pode dispersar») ou *Benedicamus Domino* («Bendigamos as Senhor», 3m), cantados, com o respectivo responso, pelo celebrante e pelo coro.

## Desenvolvimentos ulteriores do cantochão

Entre os séculos v e ix os povos do Norte e Ocidente da Europa converteram-se ao cristianismo e às doutrinas e ritos da igreja de Roma. O canto gregoriano «oficial» estava já implantado no império franco antes de meados do século ix; desde então até quase ao final da Idade Média todos os desenvolvimentos importantes da música europeia tiveram lugar a norte dos Alpes. A deslocação do centro musical da Europa deveu-se em parte às condições políticas. A conquista da Síria, do Norte de África e da Península Hispânica pelos muçulmanos, concluída em 719, deixou as regiões

austrais da cristandade, quer nas mãos dos infiéis, quer sob constante ameaça de ataque. Entretanto, iam surgindo na Europa ocidental e central diversos centros culturais. Ao longo dos séculos vi, vn e viu missionários dos mosteiros irlandeses e escoceses fundaram escolas nos próprios territórios e no continente, especialmente na Alemanha e na Suíça. Um ressurgimento da cultura latina em Inglaterra no início do século viu produziu sábios cuja reputação alastrou à Europa continental, e um monge inglês, Alcuíno, auxiliou Carlos Magno no seu projecto de fazer reviver os centros de ensino em todo o império franco. Um dos efeitos deste renascimento carolíngio dos séculos viu e ix foi o desenvolvimento de um certo número de centros musicais de relevo, dos quais o mais famoso foi o mosteiro de **S.** Galo, na Suíça.

Uma das influências nórdicas no cantochão traduziu-se no facto de a linha melódica se ter modificado através da introdução de um maior número de saltos, nomeadamente o intervalo de terceira. Encontramos uma ilustração do uso que nas regiões do Norte se fazia dos saltos na melodia da sequência *Christus hunc diem* («Cristo concede-nos este dia»), escrita no início do sécuhxx. As melodias do Norte tendiam a orgnizar-se por intervalos de terceira. Por fim, os compositores do Norte criaram não apenas novas melodias, mas também novas formas de canto. Todos estes desenvolvimentos coincidiram no tempo com a emergência da monodia secular e com as primeiras experiências de polifonia, mas parece-nos mais conveniente continuar aqui a história do cantochão e abordar estas questões mais adiante.

**TROPOS** — Um *tropo* era, na origem, um acrescento composto de novo, geralmente em estilo neumático e com um texto poético, para um dos cânticos antifonais do próprio da missa (a maior parte das vezes para o intróito, com menor frequência para o ofertório e o comúnio; mais tarde surgiram também acrescentos semelhantes para os cantos do ordinário (especialmente o *Gloria).* Os tropos serviam de introdução a um cântico regular ou constituíam interpolações no seu texto e música. Um dos centros importantes da composição de *tropos* foi o mosteiro de **S.** Galo, onde o monge Tuotilo (915) se distinguiu por este tipo de composições. Os tropos floresceram, especialmente nas igrejas monásticas nos séculos x e xi; no século xn começaram a desaparecer gradualmente.

Os termos *tropo* e *tropar* são muitas vezes usados, em sentido lato, para designar *todos* os acrescentos e interpolações num cântico, assim se considerando, por exemplo, a *sequência* como uma subcategoria dentro dos tropos. Esta imprecisão terminológica poderá justificar-se em certos contextos, mas, quando se trata de analisar os diversos tipos de acrescentos aos cânticos medievais, será melhor restringir o uso da palavra ao seu sentido original, como acima o definimos[4].

**SEQUÊNCIAS** — Nos primeiros manuscritos de cantochão encontram-se de vez em quando certas passagens melódicas bastante longas que se repetem, quase sem modificações, em muitos e diversos contextos, umas vezes como parte de um canto litúrgico regular, outras incluídas numa colectânea diferente, e quer num, quer noutro caso, umas vezes, com letra, outras, sem ela. Não se trata de fórmulas melódicas

[4] V. Richard Crocker, «The troping hypothesis», MQ, 52, 1966, 183-203, e *The Early Medieval Sequence,* Berkeley, Los Angeles, Londres, University of Califórnia Press, 1977.

breves, como as que eram susceptíveis de serem introduzidas numa interpretação improvisada, mas de melodias longas e com uma forma bem definida, que eram manifestamente muito conhecidas e utilizadas, quer na sua forma melismática, quer como suporte de diversos textos. Tais melodias e outras semelhantes, que não podem incluir-se nesta categoria das melodias «recorrentes», são crianças tipicamente francas, embora seja quase certo que algumas das mais antigas terão sido adaptações de modelos romanos. Os longos melismas deste tipo vieram a ficar especialmente associados, na liturgia, ao aleluia — de início como simples extensões do cântico, mas mais tarde, de forma mais marcada e mais elaborada ainda, como novos acrescentos. Tais extensões e acrescentos receberam o nome de *sequentia,* ou «sequências» (do latim *sequor,* seguir), talvez devido ao facto de na origem virem a «seguir» ao aleluia. Quando provida de um «texto em prosa para a sequência», ou *prosa ad sequenüam* (diminutivo, *prosula),* tal extensão convertia-se numa «sequência» no sentido pleno do termo, uma melodia tratada de forma silábica. Há também longos melismas e sequências que são independentes de todo e qualquer aleluia.

*Notker Balbulus, desanimado ante a dificuldade de aprender os longos melismas de cânticos, como os aleluias, fez corresponder as melodias a textos, por forma a tornar mais fácil a sua memorização. Miniatura, provavelmente, de São Galo, fim do século xi (Zurique, Staatsarchiv)*

Um monge de S. Galo, Notker Balbulus *(O Gago,* c. 840-912), relata o modo como terá «inventado» a sequência ao começar a escrever palavras, sílaba a sílaba, por baixo de certos melismas longos, como forma de facilitar a memorização da música. Na realidade, Balbulus limitou-se a imitar aquilo que vira fazer a um monge de Jumièges. Embora os cânticos a que se refere contenham a exclamação *aleluia,* não se trata necessariamente de aleluias no sentido litúrgico (veja-se o texto da vinheta). É certo que nos seus livros de hinos foi mais inventor de letras do que propriamente de músicas, mas daqui não devemos inferir que a música das sequências

precedeu sempre as letras. Também sucedia serem criados ao mesmo tempo o texto e a melodia. Foram acrescentados textos silábicos em prosa às passagens melismáticas de outros cânticos, além do aleluia; os chamados *tropos* dos *Kyries,* cujos nomes subsistem nos modernos livros litúrgicos como títulos de certas missas (por exemplo, o *Kyrie orbis factor,* NAWM 3b), poderão, inicialmente, ter sido *prosulae* constituídas por palavras silabicamente acrescentadas aos melismas do cântico original ou, mais provavelmente, composições originais em que a música e a letra foram compostas em simultâneo.

NOTKER BALBULUS EXPLICA A GÉNESE DAS SUAS PROSAS

*A Liutward, que, pela sua grande santidade, foi elevado à dignidade de sumo sacerdote, mui ilustre sucessor desse homem incomparável, Eusébio, bispo de Vercelli, abade do mosteiro do mui santo Columbano, defensor da cela do seu discípulo, o mui excelente Galo, e também arquicapelão do mui glorioso imperador Carlos, de Notker, o mais insignificante dos monges de S. Galo.*

*Quando eu era ainda moço, e as melodias muito longas — repetidamente confiadas à memória — fugiam da minha pobre cabecinha, comecei a debater comigo mesmo por que forma poderia acorrentá-las com firmeza.*

*Aconteceu, entretanto, que um certo padre de Jumièges (recentemente devastada pelos Normandos) veio até nós, trazendo consigo o seu antifonário, onde alguns versículos haviam sido apostos a certas sequências, mas encontravam-se eles num estado mui corrupto. Ao examiná-los mais atentamente, fiquei tão amargamente desiludido quanto ficara encantado ao vê-los pela primeira vez.*

*Todavia, comecei, imitando-os, a escrever* Laudes Deo concinat orbis universus, qui grátis est redemptus, *e mais ainda* Coluber adae deceptor. *Quando mostrei essas linhas ao meu mestre Iso, este, louvando a minha diligência, mas apiedando-se da minha falta de experiência, elegiou o que nelas era digno de agrado e começou a aperfeiçoar o que não o era, dizendo «cada movimento da melodia deve receber uma sílaba distinta». Ao ouvir isto, de imediato corrigi os que correspondiam a* ia; *deixei, no entanto, como estavam os que correspondiam a* le *ou* lu, *por ser muito difícil a tarefa; mais tarde, porém, com a prática, consegui levá-la a cabo com facilidade, por exemplo, em* Dominus in Sina *e em* Mater. *Assim instruído, em breve compus a minha segunda peça,* Psallat ecclesia mater illibata.

*Quando mostrei estes versinhos ao meu mestre Marcelo, ele, cheio de alegria, mandou copiá-los todos juntos no mesmo rolo e deu diferentes partes a cantar a diferentes rapazes. E, quando ele me disse que devia coligi-los num livro e oferecê-los de presente a alguma pessoa eminente, recuei, envergonhado, pensando que nunca seria capaz de fazer tal coisa.*

**Notker Balbulus, prefácio ao *Liber hymnorum (Livro de Hinos),* trad. *in* Richard Crocker, *The Early Medieval Sequence,* Berkeley, Los Angeles, Londres, University of Califórnia Press, 1977, p. 1, © 1977, The Regents of the University of Califórnia.**

A sequência cedo se separou deste ou daquele cântico litúrgico e começou a desenvolver-se como uma forma independente de composição. Surgiram centenas de sequências um pouco por toda a Europa ocidental entre os séculos x e XIII e mesmo mais tarde. As sequências mais populares foram imitadas e adaptadas a funções

seculares; houve uma considerável influência mútua entre as sequências e as formas contemporâneas de música semi-sacra e secular, tanto vocal como instrumental, no fim da Idade Média.

Quanto à forma, a sequência respeita a convenção segundo a qual cada estrofe do texto é imediatamente seguida por outra estrofe exactamente com o mesmo número de sílabas e a mesma acentuação; estas duas estrofes são cantadas com o mesmo segmento melódico, que se repete para a segunda estrofe. Apenas constituem excep-ção o primeiro e o último versos, que, regra geral, não têm paralelo. Embora as estrofes de cada par sejam idênticas em dimensão, as dimensões do par seguinte podem ser bastante diferentes. A estrutura típica da sequência pode ser representada do seguinte modo: *a bb cc dd... n; bb, cc, dd...* representam um número indefinido de pares de estrofes e *a* e n os versos desemparelhados.

As *prosas* do século xn (com o passar do tempo, o termo acabou por abarcar também textos poéticos) de Adão de S. Vítor ilustram um estádio mais tardio desta evolução, no qual o texto era já regularmente versificado e rimado. Algumas das últimas sequências rimadas aproximam-se da forma do hino, por exemplo, o famoso *Dies irae,* atribuído a Tomás de Celano (início do século **XIII**), onde uma melodia de estrutura *AA BB CC* se repete duas vezes (embora com um final modificado da segunda vez), tal como a melodia de um hino se repete nas sucessivas estrofes.

A maior parte das sequências foram banidas dos serviços religiosos católicos pela reforma litúrgica do Concílio de Trento (1543-1563), e só quatro de entre elas continuaram a ser usadas: *Victimae paschali laudes,* na Páscoa; *Verti Sancte Spiritus* («Vinde, Espírito Santo»), no domingo de Pentecostes; *Lauda Sion* («Louva, ó Sião»), atribuída a S. Tomás de Aquino, para a festa do *Corpus Christi,* e o *Dies irae.* Uma quinta sequência, *Stabat Mater* («Estava dolorosa e lacrimosa a mãe junto à cruz»), atribuída a Jacopo da Todi, monge franciscano do século **XIII**, foi acrescentada à liturgia em 1727.

NAWM 5 — **SEQUÊNCIA PARA A MISSA SOLENE DO DOMINGO DE PÁSCOA:** *Victimae paschali laudes*

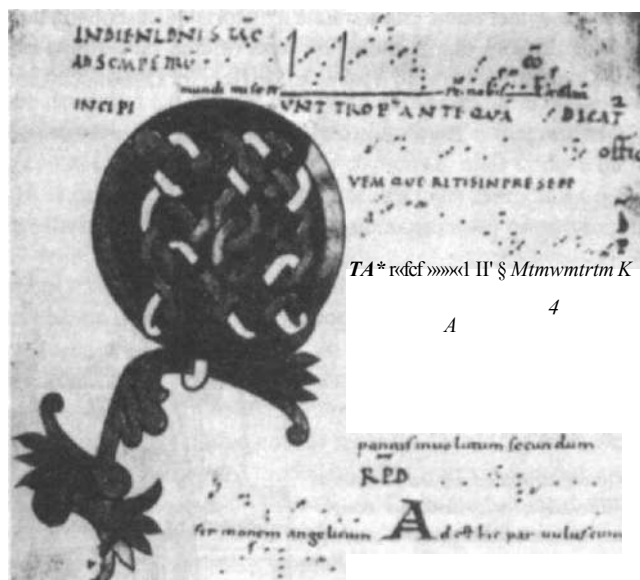
Esta famosa sequência («venham os cristãos oferecer louvores à vítima pascal») é uma das cinco conservadas nos modernos livros regulamentares de cânticos. E atribuída a Wipo, capelão do imperador Henrique III na primeira metade do século xi. Nela é bem evidente a forma clássica da sequência, com estrofes emparelhadas, e não menos evidente o processo comum de unificar os diferentes segmentos melódicos através de frases cadenciais similares. Como era habitual no século xi, esta sequência tem no início um texto desemparelhado, mas, contrariamente ao que era regra, não acontece o mesmo no final. A estrofe 6, assinalada por parênteses rectos, foi omitida nos modernos livros de cânticos, tornando, assim, esta sequência conforme ao modelo habitual.

**DRAMA LITÚRGICO** — Um dos mais antigos dramas litúrgicos baseia-se num diálogo ou *tropo* do século x que antecedia o intróito da missa da Páscoa. Em certos manuscritos surge com um dos elementos da *Collecta,* ou cerimónia prévia à missa, que incluía procissões, nas quais os fiéis iam de igreja em igreja; noutros manuscritos é um tropo que antecede o intróito *Resurrexi* do domingo de Páscoa ou o intróito da terceira missa do dia de Natal, *Puer natus est nobis* (NAWM 6).

O diálogo pascal apresenta as três Marias a chegarem ao túmulo de Jesus. O anjo pergunta-lhes: «Quem procurais no sepulcro?» Elas respondem: «Jesus de Nazaré.» O anjo replica-lhes: «Ressuscitou, não está aqui. Ide, pois, dizer aos seus discípulos e a Pedro que Ele vos precede na Galileia e lá o vereis, como vos disse.» (Marcos, 16, 5-7.) Relatos da época indicam-nos não só que este diálogo era cantado em estilo responsorial, como também que o canto era acompanhado de uma movimentação dramática apropriada. Esta forma dialogada foi igualmente adaptada ao intróito do Natal, onde as parteiras interrogam os pastores que vieram adorar o menino.

**NAWM 6** — *Quem quaeritis in praesepe* .

Esta é a versão natalícia do tropo *Quem quaeritis.* As parteiras perguntam aos pastores quem procuram na manjedoura. O primeiro pastor responde que procuram uma criança em cueiros, Cristo salvador, conforme foi anunciado pelos anjos. O segundo orador explica que ele nasceu de uma virgem. O terceiro orador manifesta o seu júbilo ao saber que se confirma o nascimento de Cristo.

Verifica-se neste diálogo um certo número de recorrências melódicas dignas de nota. A música do primeiro reponso (assinalada com a palavra *respondente) é* idêntica à das parteiras, com a diferença de que a frase termina uma quinta mais acima, uma vez que a fala continua. As frases anteriores terminam todas com a mesma cadência, *Sol-Lá-Sol-Fá-Sol.* Mas as últimas palavras do primeiro pastor, *sermonem angelicum,* introduzem uma nova fórmula final, que será repetida em *Isaias dixerat propheta,* do segundo responso, e em *propheta dicentes,* do terceiro. As últimas quatro notas desta fórmula ouvem-se também no final do segundo responso, em *natus est.* Embora haja várias personagens a cantar, a música é unificada pelas recorrências melódicas.

*A mais antiga cópia que subsiste do tropo dramático do Natal* Quem quaeritis in praesepe: *de uma colectânea de tropos de S. Marcial de Limoges (Paris, Bibliothèque nationale, ms. 1118,fl. 8 v.°) (v. a transcrição em NAWM 6)*

Os mistérios do Natal e da Páscoa eram os mais comuns e representavam-se em toda a Europa. Subsistem ainda outras peças teatrais do século xn e mais tardias, que são extremamente complexas e apresentam especial interesse para quem procure material para interpretações modernas, sendo as mais populares de entre elas o *Mistério de Daniel,* do início do século **XIII**, de Beauvais, e o *Mistério de Herodes,* sobre o massacre dos inocentes, de Fleury. Trata-se, em ambos os casos, de encadeamentos de muitos cânticos, com procissões e movimentações que, embora não sejam ainda propriamente teatro, se aproximam daquilo que designamos por esse nome. No entanto, as rubricas de algumas das peças mostram que eram, por vezes, utilizados um palco, cenários, trajos próprios e clérigos actores. A música era, porém, o principal embelezamento e recurso expressivo complementar dos textos litúrgicos.

## Teoria e prática musicais na Idade Média

Os tratados da era carolíngia e da baixa Idade Média eram muito mais voltados para a prática do que os da época clássica e pós-clássica ou dos primeiros tempos do cristianismo. Embora Boécio nunca tenha deixado de ser citado com veneração e os fundamentos matemáticos da música por ele transmitidos tenham continuado a constituir a base da construção de escalas e da especulação acerca dos intervalos e consonâncias, os seus escritos não eram de grande utilidade quando se tratava de resolver os problemas imediatos de notação, leitura, classificação e interpretação do cantochão ou ainda de improvisar e compor *organum* e outras formas primitivas de polifonia. Tais eram agora os tópicos dominantes dos tratados. Por exemplo, Guido de Arezzo, no seu *Micrologus* (c. 1025-1028) atribui a Boécio a exposição dos quocientes numéricos dos intervalos. Guido relata a história da descoberta destas relações numéricas a partir do som dos martelos de uma oficina de ferreiro e aplica esses quocientes, dividindo o monocórdio à maneira de Boécio. O monocórdio compunha-

*Guido de Arezzo (à esquerda), com o seu patrono de Arezzo, o bispo Teodaldo, calculando os comprimentos de corda correspondentes a cada grau da escala (começando em* gamma-ut*). Guido dedicou ao bispo o seu* Micrologus, *um tratado em que propunha uma divisão do monocórdio mais simples do que a transmitida por Boécio. Manuscrito do século xii, de origem alemã (Viena, Österreichische Nationalbibliothek)*

-se de uma corda esticada entre dois cavaletes fixos em ambos os extremos de uma comprida caixa de ressonância de madeira, com um cavalete móvel para fazer variar o comprimento da parte da corda que emitia o som. No entanto, depois de apresentar o processo de Boécio, Guido expõe um outro método, mais fácil de aprender, que dá origem à mesma escala diatónica, afinada por forma a produzir quartas, quintas e oitavas puras e um inteiro de tamanho único, na razão de 9: 8. Guido afasta-se ainda da teoria grega pelo facto de construir uma escala que não se baseia no tetracorde e de propor uma série de modos que não têm qualquer relação com os *tonoi* ou *harmoniai* dos antigos. Este autor gasta longas páginas a instruir o estudante acerca das características e efeitos destes modos e da forma como no quadro deles podem compor-se melodias e combinar-se facilmente duas ou mais vozes cantando em simultâneo. Guido foi encontrar em parte o modelo para esta *diafonia* ou *organum* num tratado anónimo do século ix conhecido por *Musica enchiriadis* (v. cap. 3).

Tratados como a *Musica enchiriadis,* ou mais ainda o diálogo entre mestre e aluno a ele apenso, *Scolica enchiriadis,* dirigiam-se aos estudantes que aspiravam a entrar nas fileiras do clero. Os mosteiros e as escolas ligados às igrejas-catedrais eram instituições ao mesmo tempo religiosos e de ensino. Nos mosteiros a educação musical era predominantemente prática, combinada com algumas noções elementares de temas não musicais. As escolas das catedrais tendiam a dar mais atenção aos estudos especulativos, e foram principalmente estas escolas que desde o início do século xiii prepararam os estudantes para o ingresso nas universidades. Mas a maior parte do ensino formal dos tempos medievais orientava-se para as questões práticas e a maioria dos tratados musicais reflecte esta atitude. Os autores desses tratados prestam homenagem a Boécio em um ou dois capítulos introdutórios, mas depois passam, com evidente alívio, a assuntos mais prementes. Alguns dos manuais de ensino são em verso; outros são redigidos sob a forma de diálogo entre um estudante anormalmente ávido de conhecimentos e um mestre omnisciente — reflexo do tradicional método de ensino em que era dada uma grande ênfase à memorização[5]. Havia auxiliares de memória visuais sob a forma de tábuas e diagramas. Os estudantes aprendiam a cantar intervalos, a memorizar cânticos e, mais tarde, a ler notas a partir da pauta. Para estes efeitos, uma das componentes mais essenciais do *curriculum* era o sistema de oito modos, ou *tons,* como os denominavam os autores medievais.

Os **MODOS ECLESIÁSTICOS** — O desenvolvimento do sistema de modos medieval foi um processo gradual, de que não é possível reconstituir claramente todas as etapas. Na sua forma acabada, atingida por alturas do século xi, o sistema incluía oito modos, diferenciados segundo a posição dos tons inteiros ou meios-tons numa oitava diatónica construída a partir da *finalis,* ou *final;* na prática esta era geralmente — embora nem sempre — a última nota da melodia. Os modos eram identificados por números e agrupados aos pares; os modos ímpares eram designados *autênticos* («originais») e os pares por *plagais* («colaterais»). Cada modo plagal tinha, invariavelmente, a mesma final que o modo autêntico correspondente. As escalas modais autênticas podem ser consideradas como análogas a escalas de oitava nas teclas

[5] A forma dialogada continuou a ser usada no Renascimento, em tratados como o de Morley, *Plaine and Easie Introduction,* de 1597, e até mesmo numa data tão tardia como 1725, ano da publicação do *Gradus ad Parnassum,* de Fux.

brancas de um teclado moderno, partindo das notas *Ré* (primeiro modo), *Mi* (terceiro modo), *Fá* (quinto modo) e *Sol* (sétimo modo), com os plagais correspondentes uma quarta mais abaixo (exemplo 2.6). Convém lembrar, no entanto, que estas notas não representam uma altura de som «absoluta» — concepção estranha ao cantochão e à Idade Média em geral —, tendo sido escolhidas simplesmente por forma a que as relações interválicas características pudessem ser objecto de uma notação com um recurso mínimo aos acidentes.

As finais de cada modo vêm indicadas no exemplo 2.6 pelo sinal **KM**. Além da final, há em cada modo uma nota característica, chamada *tenor* (como nos *tons dos salmos), corda* ou *tom de recitação* (indicado no exemplo 2.6 pelo sinal o). As finais dos pares de modos, um plagal e um autêntico, são as mesmas, mas os tenores são diferentes. Um forma prática de identificar os tenores é ter em mente o seguinte esquema: (1) nos modos autênticos o tenor situa-se uma quinta acima da final; (2) nos modos plagais o tenor fica uma terceira abaixo do tenor do modo autêntico correspondente; (3) sempre que um tenor, de acordo com este esquema, calhe na nota *Si,* sobe para *Dó.*

A final, o tenor e o âmbito da melodia são os três elementos que contribuem para caracterizar um modo. Cada modo plagal difere do modo autêntico correspondente pelo facto de ter um tenor e um âmbito diferentes: nos modos autênticos o âmbito situa-se por inteiro acima da final, enquanto nos modos plagais a final é a quarta nota a contar do início da oitava. Desta forma, o primeiro e o oitavo modos têm o mesmo âmbito, mas finais e tenores diferentes. Na prática, porém, um cântico num modo autêntico desce uma nota abaixo da final, enquanto os cânticos em modos plagais podem subir para além da oitava plagal.

***Exemplo 2.6*** *— Os modos eclesiástios da Idade Média*

O único acidente legitimamente usado na notação do cantochão é o *Si'.* Em certas circunstâncias, o *Si* era bemol no primeiro e no segundo modos e, também ocasionalmente, no quinto e sexto modos; quando ocorria com carácter constante, tais modos passavam a ser fac-símiles exactos das modernas escalas naturais, respectivamente maior e menor. Os acidentes tornavam-se, é claro, necessários quando uma melodia modal era transposta; se um cântico no primeiro modo, por exemplo, fosse escrito em *Sol,* passava a ser necessário um bemol na clave.

Os modos eram um meio de classificar os cânticos e de os ordenar nos livros litúrgicos. Muitos dos cânticos já existiam antes de se desenvolver a teoria dos modos como acima a descrevemos. Certos cânticos cabem por inteiro no âmbito de uma quinta acima da final e uma nota abaixo; outros utilizam o âmbito de uma oitava inteira, por vezes também com uma nota acima e outra abaixo; outros ainda, como a sequência *Victimae paschali laudes* (NAWM 5), abrangem todo o âmbito conjunto do modo autêntico e do plagal correspondente. Alguns cânticos chegam até a combinar as características de dois modos com finais diferentes; tais cânticos não podem ser incluídos com segurança num ou noutro desses modos. Em suma, a correspondência entre a teoria e a prática não é mais exacta para as melodias modais da Idade Média do que para qualquer outro tipo de música composta em qualquer outro período.

No século x alguns autores aplicaram os nomes dos *tonoi* e *harmoniai* gregos aos modos eclesiásticos. Treslendo Boécio, deram à oitava de Lá o nome de *hipodórica,* à de *Si* o de *hipofrígia,* e assim por diante. Os dois sistemas estão longe de serem paralelos. Embora nem os tratados medievais nem os livros litúrgicos modernos utilizem os nomes gregos (preferindo a classificação por números), os nomes étnicos são geralmente usados nos modernos tratados sobre contraponto e análise musical. Assim, o primeiro e o segundo modos são frequentemente designados por *dórico* e *hipodórico,* o terceiro e o quarto por *frígio* e *hipofrígio,* o quinto e o sexto por *lídio* e *hipolídio* e o sétimo e o oitavo por *mixolídio* e *hipomixolídio.*

Por que não havia modos em *lá, si* e *dó'* na teoria medieval? O motivo original era o de que, se os modos em *ré, mi* e *fá* fossem cantados com o *si* bemol (o que era uma possibilidade lícita), tornavam-se equivalentes aos modos em *lá, si* e *dó'* e, por conseguinte, estes três modos eram supérfluos. Os modos em *lá* e *dó,* correspondentes aos nossos menor e maior, só foram teoricamente reconhecidos a partir de meados do século xvi: o teórico suíço Glarean concebeu em 1547 um sistema de doze modos, acrescentando aos oito originais dois modos em *lá* e dois em *dó,* designados, respectivamente, por *eólico* e *hipeólico, jónico* e *hipojónico.* Alguns teóricos mais recentes reconhecem também um modo *lócrio* em *si,* mas este último só raramente foi usado.

Para o ensino da leitura à primeira vista, um monge do século xi, Guido de Arezzo, propôs uma série de sílabas, *ut, re, mi, fa, sol, la,* para ajudar os cantores a memorizarem a sequência de tons ou meios-tons das escalas que começam em *Sol* ou *Dó.* Nesta sequência, tal como em *C-D-E-F-G-A*,* um meio-tom separa a terceira e a quarta notas, enquanto todos os restantes graus da escala estão separados por tons inteiros. As sílabas derivam do texto de um hino (datando, pelo menos, do ano 800) que Guido terá talvez musicado por forma a ilustrar a sequência: *Ut queant laxis.*

* Os Anglo-Saxónicos não designam as notas por *dó, ré, mi, fá, sol, lá, si,* mas sim por letras do alfabeto, na seqüência *C, D, E, F, G, A, B. (N. da T.)*

Cada uma das seis frases do hino começa com uma das notas da sequência, por ordem regularmente ascendente — a primeira frase com *Dó,* a segunda com *Ré,* e assim por diante (exemplo 2.7). As sílabas iniciais destas seis frases passaram a ser os nomes das notas: *ut, ré, mi, fá, sol, lá.* Estas sílabas de solmização (assim chamadas a partir do nome das notas *sol-mi)* ainda hoje são usadas no ensino, com a diferença de que (à excepção dos músicos franceses, que continuam a utilizar o *ut)* dizemos *dó* em vez de *ut* e acrescentamos um *ti (si* em italiano e em francês*) acima do *lá. A* vantagem da sequência de seis notas é que só inclui um meio-tom, sempre entre *mi* e *fá.*

***Exemplo 2.7****—Hino:* Ut queant laxis

***Para que os vossos servos possam cantar livremente as maravilhas dos vossos feitos, tirai toda a mácula do pecado dos seus lábios impuros, ó S. João.***

Depois de Guido, o modelo de solmização, composto por seis notas, deu origem a um sistema de hexacordes. O hexacorde, ou sequência de seis notas de *ut* a *lá,* podia encontrar-se em diversos pontos da escala; começando em *Dó,* em *Sol,* ou (em *Si* bemol) em *Fá.* O hexacorde em *Sol* usava o *Si* natural, designado pelo sinal b, «b quadrado» *(b quadrum);* o hexacorde de *Fá* usava o *Si* bemol, designado pelo sinal b, «b redondo» *(b rotundum).* Embora estes sinais sejam, evidentemente, os modelos dos nossos \ | e ▷, a sua finalidade original não era a mesma da dos modernos acidentes; originalmente, serviam para indicar as sílabas *mi* e *fá.* Como a forma

***Exemplo 2.8*** *— O sistema de hexacordes*

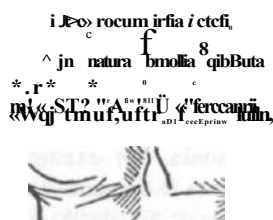
* E também em português. *(N. da T.)*

quadrada do *Si* era chamada «dura» e a forma redonda «mole», os hexacordes de *Sol* e *Fá* eram chamados, respectivamente, hexacorde «duro» *(durum)* e «mole»; o de *Dó* era chamado hexacorde «natural». O conjunto do espaço musical sobre o qual trabalhavam os compositores medievais e a que se referiam os teóricos medievais estendia--se de 5o/ (designado pela letra grega r e pelo nome correspondente de *gama)* a *mi";* dentro deste espaço cada nota era indicada não apenas pela respectiva letra, mas também segundo a posição que ocupava no hexacorde ou hexacordes a que pertencia. Deste modo, *gama,* que era a primeira nota do hexacorde, recebia o nome de *gama ut* (donde a palavra *gamut,* que significa «escala musical completa»); *mi",* como nota superior do hexacorde, era *mi lá.* O *dó'* médio, que pertencia a três hexacordes diferentes, era *dó solfa ut* (exemplo 2.8). Os teóricos conservaram tanto os nomes gregos como os nomes medievais das notas até quase ao final do século xvi, mas só os nomes medievais eram usados na prática.

Para se aprender qualquer melodia que excedesse um âmbito de seis notas era necessário mudar de um hexacorde para outro. Isto fazia-se através de um processo chamado *mutança,* mediante o qual uma determinada nota era abordada como estando num dado hexacorde e abandonada como estando noutro, à maneira do que se faz com um acorde de charneira na moderna harmonia. Por exemplo, no *kyrie Cunctipotens Genitor Deus* (exemplo 2.9) a quinta nota *lá* é tomada como um *lá* no hexacorde de *Dó* e transformada num *ré* no hexacorde de *Sol,* dando-se a inversa na terceira nota *lá* da frase seguinte.

***Exemplo 2.9 — Kyrie:*** Cunctipotens Genitor Deus

Um auxiliar pedagógico muito utilizado era a chamada *mão guidoniana.* Os alunos aprendiam a cantar intervalos enquanto o mestre apontava com o indicador da mão direita as diversas articulações da mão esquerda aberta; cada uma das articulações representava uma das vinte notas do sistema, mas qualquer outra nota, como, por exemplo, *Fá* ou *Mi,* era considerada «fora de mão». Nenhum tratado de música da baixa Idade Média ou do Renascimento ficava completo sem um desenho desta mão.

NOTAÇÃO — Uma tarefa que ocupou os teóricos da Idade Média foi a de criarem uma notação musical adaptada às suas necessidades. Enquanto os cânticos eram transmitidos oralmente, sendo tolerada uma certa imagem de variação na aplicação dos textos às melodias tradicionais, não era necessário mais do que um ou outro símbolo, destinado a lembrar a configuração genérica da melodia. Ainda antes de meados do século ix começaram a ser colocados sinais *(neumas)* acima das palavras, indicando uma linha melódica ascendente (/), uma linha descendente (\) ou uma combinação de ambas **(A).** Estes neumas derivaram, provavelmente, dos acentos gramaticais, tal como os que

*A mão «guidoniana», um dispositivo mnemónico para ajudar a localizar as notas da escala diatónica, em particular os meios-tons* mi-fá, *que ocupam os quatro vértices do polígono contendo os quatro dedos. Embora atribuída a Guido, a mão foi, provavelmente, uma aplicação mais tardia das suas sílabas de solmização*

ainda hoje são usados no francês e no italiano modernos*. Com o passar do tempo tornou-se necessária uma forma mais exacta de notação das melodias, e já no século x os escribas colocavam neumas a uma altura variável acima do texto para indicarem mais claramente a configuração da melodia; dá-se a estes sinais o nome de neumas *elevados* ou *diastemáticos.* Por vezes, acrescentam-se pontos às linhas contínuas para representar a relação das notas individuais dentro do neuma, assim tornando mais claro quais os intervalos que o neuma representava. Registou-se um progresso decisivo quando um escriba traçou uma linha horizontal vermelha para representar a nota *fá* e agrupou os neumas em torno desta linha; mais tarde uma segunda linha, geralmente amarela, foi acrescentada a esta, representando o *dó'.* No século xi Guido de Arezzo descrevia já a pauta de quatro linhas que então se usava e na qual se faziam corresponder, através de letras, as linhas às notas *fá, dó"* e, por vezes, *sol' (f, c'cg')* — letras que acabaram por dar origem às nossas modernas claves.

A invenção da pauta tornou possível registar com precisão a altura relativa das notas de uma melodia e libertou a música da sua dependência, até então absoluta, relativamente à transmissão oral. Foi um acontecimento tão crucial para a história da música ocidental como a invenção da escrita o foi para a história da linguagem. A notação numa pauta, com neumas, era, no entanto, ainda bastante imperfeita; representava a altura das notas, mas não indicava a sua duração relativa. Existem, todavia, sinais respeitantes ao ritmo em muitos manuscritos medievais, mas os estudiosos modernos não conseguiram ainda chegar a acordo quanto ao seu significado. Sabe-se que diferentes formas de notas indicaram em dada época durações diferentes

* E também no português moderno. *(N. da T.)*

*A notação guidoniana, utilizando linhas coloridas para assinalar a altura dos sons (amarela para* Dó, *vermelha para* Fá) *permitia uma notação exacta da altura das notas e a leitura à primeira vista de melodias novas. Foi a partir das letras visíveis na margem esquerda* (c, a, f, d) *que se desenvolveram as modernas claves (Munique, Bayerische Staatsbibliothek)*

e que a partir do século ix começaram a ser usados valores temporais longos e breves precisos na interpretação dos cânticos, mas esta forma de cantar parece ter caído em desuso a partir do século xn. Na prática moderna as notas do cantochão são tratadas como tendo todas basicamente o mesmo valor; as notas são agrupadas ritmicamente em grupos de duas ou três, sendo estes grupos, por seu turno, combinados de forma flexível em unidades rítmicas mais amplas. Este método de interpretação foi o resultado de um trabalho minucioso dos monges beneditinos da abadia de Solesmes, sob a direcção de D. André Mocquereau, e foi aprovado pela igreja católica como estando em conformidade com o espírito da liturgia. As edições de Solesmes dos livros litúrgicos, sendo destinadas mais à utilização prática do que aos estudos de história da música, incluem um certo número de sinais interpretativos que não constam dos manuscritos originais.

## Monódia não litúrgica e secular

**PRIMERAS FORMAS MUSICAIS SECULARES** — Os mais antigos espécimes de música que se conservaram são canções com textos latinos. As primeiras de entre estas formam o reportório das *canções dos goliardos* dos séculos xi e xn. Os goliardos — nome derivado de um patrono provavelmente mítico, o bispo Golias — eram estudantes ou clérigos errantes que migravam de escola em escola nos tempos que precederam a fundação das grandes universidades sedentárias. A sua vida vagabunda, mal vista

pelas pessoas respeitáveis, era celebrada nas suas canções, de que foram feitas numerosas colectâneas manuscritas. Os temas dos textos integram-se quase sempre na eterna trindade de interesses dos jovens do sexo masculino: vinho, mulheres e sátira. O tratamento que lhes é dado, umas vezes, é delicado, outras, não; o espírito é francamente mordaz e informal, como se torna bem perceptível ao ouvirmos algumas das versões musicais modernas dos *Carmina burana* de Carl Orff. Só uma pequena parte da música original dos goliardos está registada nos manuscritos, e mesmo essa apenas em neumas sem pauta; por conseguinte, todas as transcrições modernas são conjecturais, a menos que alguma melodia tenha sido preservada nalguma outra fonte de notação mais exacta.

Um outro tipo de canção monofónica do período entre os séculos xi e XIII é o *conductus,* que ilustra bem até que ponto era vaga na Idade Média a linha divisória entre a música sacra e a música secular. Poderão ter sido originalmente cantados nos momentos em que um clérigo representando um drama litúrgico ou um celebrante da missa ou de outro serviço religioso eram formalmente «conduzidos» de um local para outro. Os textos eram versos de metro regular, tal como os textos das sequências do mesmo período, mas a sua relação com a liturgia era tão ténue que no fim do século xii o termo *conductus* já se aplicava a toda e qualquer canção latina não litúrgica, geralmente de carácter sério, com um texto de métrica regular, quer sobre um tema sagrado, quer profano. Uma característica importante do *conductus* era a de que, regra geral, a melodia era composta de novo, em vez de ser tomada de empréstimo ou adaptada do cantochão ou de qualquer outra fonte.

Os aspectos característicos do espírito secular da Idade Média reflectem-se mais claramente, como seria de esperar, nas canções com textos em língua vernácula. Um dos mais antigos tipos conhecidos de canção em língua vernácula é a *chanson de geste,* ou canção de gesta, um poema épico, narrativo, relatando os feitos de heróis nacionais, cantado ao som de fórmulas melódicas simples, podendo uma única dessas fórmulas acompanhar, sem quaisquer modificações, cada um dos versos de longos segmentos de um poema. Os poemas eram transmitidos oralmente e só passados à escrita em data relativamente tardia, não se tendo conservado quase nada da música que os acompanhava. A mais famosa das *chansons de geste* é a *Canção de Rolando,* a epopeia nacional francesa, que data, aproximadamente, da segunda metade do século xi, embora os acontecimentos que narra pertençam à época de Carlos Magno.

**JOGRAIS** — Os indivíduos que cantavam as *chansons de geste* e outras cantigas seculares da Idade Média eram os *jongleurs,* ou *menestréis* (jograis ou menestréis), uma categoria de músicos profissionais que começa a surgir por volta do século x: homens e mulheres vagueando isolados ou em pequenos grupos de aldeia em aldeia, de castelo em castelo, ganhando precariamente a vida a cantar, a tocar, a fazer habilidades, a exibir animais amestrados — párias a quem muitas vezes era negada a protecção das leis e os sacramentos da Igreja. Com a recuperação económica da Europa nos séculos xi e xii, à medida que a sociedade se foi organizando de forma mais estável, em bases feudais, e as cidades foram crescendo, a sua condição melhorou, embora só passado muito tempo as pessoas tenham deixado de os olhar com um misto de fascínio e repulsa. «Gente sem grande espírito, mas com uma memória extraordinária, muito diligente e de um descaramento sem limites», eis como os definiria Petrarca. No século xi organizaram-se em confrarias, que mais tarde deram origem a corpora-

ções de músicos, proporcionando formação profissional à maneira dos actuais conservatórios.

Os menestréis, como classe, não eram poetas nem compositores no sentido preciso que damos a estes termos. Cantavam, tocavam e dançavam cantigas compostas por outras pessoas ou extraídas do domínio comum da música popular, alterando ou criando, com certeza, as próprias versões à medida que andavam de terra em terra. As suas tradições profissionais e o seu engenho tiveram papel de relevo num importante desenvolvimento da música secular na Europa ocidental — esse conjunto de cantigas hoje comummente conhecidas como música dos *trovadores* e *troveiros.*

**TROVADORES ETROVEIROS** — Estas duas palavras têm o mesmo significado: descobridores e inventores; o termo *troubadour* (feminino, *trobairitz)* era usado no Sul da França, *trouvère* no Norte. Na Idade Média estas designações aplicavam-se, aparentemente, a quem quer que escrevesse ou compusesse quaisquer tipos de peças; o uso moderno, que as restringe a dois grupos específicos de músicos, é, por conseguinte, historicamente inexacto. Os *trovadores* foram poetas-compositores que se multiplicaram na Provença, região que abrange o Sul da França actual; escreviam em provençal, a chamada *langue d'oc.* A sua arte, inicialmente inspirada na cultura hispano-mourisca da vizinha Península Ibérica, difundiu-se rapidamente para norte, em particular para as províncias da Champagne e da Artésia. Aqui os *troveiros,* que exerceram a sua actividade ao longo de todo o século **XIII**, escreviam em *langue d'oil,* o dialecto do francês medieval que deu origem ao francês moderno.

Nem *trovadores* nem *troveiros* constituíam um grupo bem definido. Tanto eles como a sua arte floresceram em círculos de um modo geral aristocráticos (chegou até a haver reis entre as suas fileiras), mas um artista de baixo nascimento também podia ascender a uma categoria social mais elevada em virtude do seu talento. Muitos dos poetas-compositores não só criavam as suas cantigas, como também as cantavam. Em alternativa a esta solução, podiam confiar a interpretação das peças a um menestrel. Quando as versões actualmente conhecidas diferem de um manuscrito para outro, poderão representar as versões de diferentes escribas — ou, talvez, as diversas interpretações de uma mesma cantiga por vários menestréis que a teriam aprendido de cor, introduzindo nela, em seguida, as suas alterações pessoais, como acontece sempre que a música é transmitida oralmente durante algum tempo antes de ser registada por escrito. As cantigas foram conservadas em colectâneas *{chansonniers,* ou cancioneiros), algumas das quais vieram a ser publicadas em edições modernas com fac-símiles. Chegaram até nós, no total, cerca de 2600 poemas e mais de 260 melodias de *trovadores* e cerca de 2130 poemas e 1420 melodias de *troveiros.*

A substância poética e musical das canções de *trovadores* e *troveiros* não é, regra geral, muito profunda, mas as estruturas formais utilizadas denotam grande variedade e engenho. Há baladas simples e baladas em estilo dramático, que requerem ou sugerem duas ou mais personagens. Algumas destas baladas dramáticas destinavam-se manifestamente a serem mimadas; muitas exigiam certamente uma interpretação dançada. Em muitos casos há um refrão, que, pelo menos nas peças mais antigas, deverá ter sido cantado por um coro. Além disso, especialmente no Sul, as cantigas eram predominantemente de amor — o tema por excelência da poesia dos *trovadores.* Há também cantigas sobre questões políticas e morais e cantigas cujos textos são debates ou discussões, frequentemente acerca de pontos mais ou menos abstrusos do

*Retrato de Adam de la Halle numa miniatura do* Cancioneiro de Arras, *que inclui seis cantigas deste autor. A legenda diz: «Adans li bocus fez estas cantigas.» A família deste troveiro, natural de Arras, era conhecida pelo nome* le Bossu *(corcunda)*
*(Arras, Bibliothèque municipale)*

amor cavalheiresco ou cortês. As cantigas de natureza religiosa são características do Norte da França e só começam a surgir nos finais do século xiii. Cada um destes tipos genéricos de cantigas incluía muitos subtipos, cada um dos quais obedecia a convenções bastante rígidas quanto ao tema, ao tratamento e à forma.

Um dos géneros mais cultivados era a *pastourelle* (pastoreia), um dos tipos de balada dramática. O texto de uma pastoreia conta sempre a seguinte história: um cavaleiro faz a corte a uma pastora, que, geralmente, após a resistência inicial, acaba por lhe ceder; em alternativa, a pastora grita por socono, aparecendo então o irmão, ou namorado, que põe o cavaleiro em fuga, não sem que antes seja travado um combate entre ambos. Nas pastoreias mais antigas toda a narrativa era monologada; o passo seguinte consistiu, porém, naturalmente, em fazer do texto um diálogo entre o cavaleiro e a pastora. Mais tarde, o diálogo passou a ser não apenas cantado, como também representado; quando se acrescentavam um ou dois episódios, surgindo o pastor em socorro da sua amada com um grupo de companheiros rústicos, e enriquecendo-se a representação com várias canções e danças, o resultado era uma pequena peça de teatro com música.

**NAWM 9 — ADAM DE LA HALLE, RONDEL:** *Robins m'aime,* do *Jeu de Robin et de Marion*

A mais famosa destas peças de teatro com música era o *Jeu de Robin et de Marion,* de Adam de la Halle, o último e o maior de todos os *troveiros,* composto cerca de 1284. Não se sabe ao certo se todas as cantigas incluídas nesta obra serão da autoria do próprio Adam ou se não se tratará antes de canções populares incorporadas na peça. Algumas de entre elas têm arranjos polifónicos.

Um bom exemplo de cantiga melodiosa é a que é cantada por Marion, com refrões a cargo do coro, no início do *Jeu, Robins m'aime.* E um *rondei* monofónico com a forma *ABaabAB* (cada letra designa aqui uma frase musical diferente, correspondendo as maiúsculas às que são cantadas pelo coro e as minúsculas às cantadas a solo).

As pastoreias e outras baladas eram adaptações aristocráticas de materiais populares. As cantigas de amor provençais, em contrapartida, eram de concepção propriamente aristocrática. Muitas eram abertamente sensuais; outras ocultavam a sensualidade sob o véu do amor cortês, representado como uma paixão mais mística do que carnal. E certo que o objecto desse amor era uma mulher real, geralmente a esposa de outro homem, mas ela era convencionalmente adorada de longe, com tal discrição, respeito e humildade que o amante mais parece o adorador de uma divindade, contentando-se com sofrer ao serviço do seu amor ideal, objecto de todas as suas aspirações. A senhora, por seu tumo, é descrita como um ser tão distante, tão calmo, tão sublime e inatingível que iria contra a sua natureza se condescendesse em recompensar o fiel amante. Tudo isto é, afinal, bastante abstracto, e o principal interesse reside nas subtilezas intelectuais da situação. Não deixa de ser significativo o facto de as cantigas dos *trouvères* em louvor da Virgem Maria adoptarem o mesmo estilo, o mesmo vocabulário e, por vezes, as mesmas melodias que eram também utilizados para celebrar o amor terreno.

**TÉCNICAS DAS MELODIAS DE TROVADORES E TROVEIROS** — O tratamento melódico das canções de *troubadours* e *trouvères* era geralmente silábico, com uma ou outra breve figura melismática, predominantemente nas penúltimas sílabas dos versos, como em *Cari vei* (NAWM 7). E provável que na interpretação se acrescentassem ornamentos melódicos e a melodia sofresse modificações de estrofe para estrofe. De tais melodias, convidando à improvisação à medida que o cantor passava de uma estrofe para a seguinte, encontramos um exemplo em *A chantar* da trovadora do século xn Comtessa de Dia (NAWM 8). O âmbito da melodia é limitado, não excedendo muitas vezes uma sexta e rarissimamente ultrapassando uma oitava. Os modos parecem ser principalmente o primeiro e o sétimo, com os respectivos plagais; certas notas destes modos eram, com toda a probabilidade, cromaticamente alteradas pelos cantores, por forma a tomá-las quase equivalentes aos actuais modos maior e menor. Há alguma incerteza quanto ao ritmo das canções, especialmente no que diz respeito às mais antigas melodias conhecidas, cuja notação não indica os valores temporais das diversas notas. Certos estudiosos defendem que estas cantigas eram cantadas num ritmo livre, não sujeito a compasso, tal como a notação parece sugerir; outros, porém, crêem que o ritmo devia ser bastante regular e que a melodia seria medida em notas longas e breves, correspondendo genericamente às sílabas acentuadas e não acentuadas das palavras. A divergência de opiniões quanto a este ponto fica bem patente nas cinco diferentes transcrições modernas da mesma frase que apresentamos no exemplo 2.10.

**NAWM 7 — BERNART DE VENTADORN,** *Can vei la lauzeta mover*

Uma das cantigas mais bem conservadas é *Can vei la lauzeta mover,* do trovador Bernart de Ventadorn (c. 1150-c. 1180). As duas primeiras das suas oito estrofes são características das lamentações do amante, que constituem o tema principal deste reportório[6].

[6] O texto e a tradução inglesa são de Hendrik van der Werf, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères,* Utreque, 1972, pp. 91-95, onde são transcritas versões diferentes, revelando uma supreendente coerência entre as várias leituras. O ponto a separar duas letras de uma mesma palavra, como em e.s, representa uma contracção.

*Can vei la lauzeta mover*
*de loi alas contrai rai*
*que s'oblid' e.s laissa chazer*
*per la dousor c'al cor li vai*
*ai! tan grans enveya m'en ve*
*de cui qu'eu veya Jauzion,*
*meravilhas ai, car desse*
*lo cor de dezirer no.m fan.*
*Ai, las! tan cuidava saber*
*d'amor, e tan petit en sai,*
*car eu d'amar no.m pose tener*
*celeis don ia pro non aura.*
*Tout m'a mo cor, e tout m'a me,*
*e se mezeis e tot lo mon;*
*e can sem tolc, nom laisset re,*
*mas dezirer e cor volon.*

**Quando vejo a cotovia bater**
**de contentamento as asas ao sol**
**que depois desmaia e se deixa cair**
**pela doçura que no coração lhe vai,**
**ai! Tão grande inveja sinto**
**daqueles que têm a alegria do amor,**
**maravilhado fico por logo**
**o coração se me não derreter de desejo.**
**Ai de mim! Tanto cuidava saber**
**d'amor, e sei tão pouco,**
**pois não posso impedir-me de amar**
**uma senhora de quem nunca obterei favor.**
**Levou-me o coração, e a mim todo,**
**e a ela própria e ao mundo inteiro,**
**quando me deixou, já nada eu tinha**
**senão desejo e um coração anelante.**

A canção é estrófica, tendo cada estrofe, excepto a última, oito versos de rima *ababeded* e cada verso oito sílabas. A música que acompanha todas as estrofes é desenvolvida, embora o sétimo verso seja, em parte, uma repetição do quarto. A melodia é, inequivocamente, do primeiro modo, subindo de *ré* a *lá* na primeira frase e de *lá* a *ré'* nas segunda e na terceira.

***Exemplo** 2.10—Guiraut de Bornelh (1173-1220), melodia trovadoresca* Reis glorios: *cinco interpretações rítmicas*

***Rei glorioso, vera luz e claridade.***

Nas cantigas dos *troveiros* as frases são quase sempre claramente definidas, relativamente curtas (três, quatro ou cinco compassos numa transcrição moderna em compasso de e com uma configuração melódica clara e fácil de memorizar. As melodias dos *trovadores* são menos medidas e sugerem muitas vezes um tratamento rítmico mais livre. Podemos dizer, de um modo geral, que as cantigas dos *troveiros* têm certas afinidades com as canções do folclore francês, com o seu pitoresco fraseado

irregular, enquanto as cantigas dos *trovadores* são um pouco mais sofisticadas e um pouco mais complexas na sua estrutura rítmica.

A repetição, a variação e o contraste de frases musicais breves e claras dão, naturalmente, origem a uma estrutura formal mais ou menos característica. Muitas das melodias de *trovadores* e *troveiros* repetem a frase ou trecho inicial antes de prosseguirem em estilo livre. Mas, no seu conjunto, as melodias das fontes manuscritas originais não se agrupam tão claramente em categorias como o fazem supor as designações de algumas colectâneas modernas. Estas designações formais, com efeito, só se aplicam com propriedade à forma poética das cantigas, e não à sua forma musical. No século xiv, quando algumas destas canções monofónicas foram integradas em composições polifónicas, começaram a ser vertidas nos moldes característicos da balada, do *viralai* e do *rondei* (formas que serão descritas no capítulo 4), de que a maior parte das melodias dos *trovadores* e *troveiros* apenas apresentam alguns traços indistintos. As frases modificam-se ao serem repetidas, distinguem-se vagas semelhanças, ecos ténues de frases anteriores, mas a impressão que predomina é a de uma grande liberdade, espontaneidade e uma aparente simplicidade.

**NAWM 8 — LA COMTESSA [BEATRIZ] DE DIA, CANSO:** *A chamar*

Nesta cantiga estrófica, ou *canso,* há quatro componentes melódicas distintas, organizadas segundo o esquema *ABABCDB.* Todos os versos, menos um, têm terminações femininas. A melodia é claramente do primeiro modo, com o característico intervalo de quinta *ré'-lá,* e a final deste modo, *ré,* a aparecer nas frases *A* e *B.* Como sucede nas melodias de cantochão deste modo, também esta desce uma nota mais abaixo, até *dó'.* Esperava-se que o cantor fizesse variar a melodia a cada nova estrofe, embora mantendo a configuração básica da canção.

Uma *vida,* ou relato biográfico, datada, aproximadamente, de cem anos depois, diz que «Beatrix, comtessa de Dia, era uma bela e boa mulher, esposa de Guillaume de Poitiers. E ela amava Rambaud d'Orange e fez sobre ele muito boas e belas cantigas.» Mas este relato é, provavelmente, mais lendário do que factual.

Muitas cantigas de *troveiros* têm *refrães,* versos ou pares de versos recorrentes no texto, que, geralmente, implicam a repetição da frase musical correspondente. O refrão era um elemento estrutural importante. As cantigas com refrões poderão ter tido origem em cantigas com dança, sendo o refrão, no início, a parte que era cantada por todos os dançarinos em coro. Quando as cantigas deixaram de servir para acompanhar a dança, o refrão original poderá ter sido incorporado numa cantiga a solo.

A arte dos *trovadores* foi o modelo de uma escola alemã de poetas-compositores nobres, os *Minnesinger.* O amor *(Minne)* que cantavam nos seus *Minnelieder* era ainda mais abstracto do que o amor dos *trovadores* e tinha, por vezes, um matiz claramente religioso. A música é, por conseguinte, mais sóbria; algumas das melodias são nos modos da igreja, enquanto outras tendem para a tonalidade maior. Tanto quanto podemos deduzir a partir do ritmo dos textos, a maioria das canções eram cantadas em compasso ternário. As canções estróficas eram também muito comuns, como em França. As melodias tendiam, porém, para uma organização mais rígida através da repetição de frases melódicas.

**NAWM 10 — WIZLAU VON RÜGEN,** *We ich han gedacht*

Nesta canção do príncipe Wizlau von Rügen o *Weise,* ou estrutura melódica para cantar as estrofes de dez versos, tem uma forma musical que é ainda mais repetitiva do que o esquema da rima:

| | |
|---|---|
| **Rima** | ***aab/ccb/deed*** |
| **Melodia** | ***AAB/AAB/CAAB*** |

Na maioria das cantigas dos ***trovadores*** franceses, o poema tem uma organização mais complexa do que a melodia. Os textos dos ***Minnelieder*** incluem temas descrições de esplendor e da frescura da Primavera, e cantigas de alvorada ou cantigas de vigília ***(Wachterlieder),*** cantadas pelo amigo fiel que fica de sentinela e avisa os amantes quando a alvorada se aproxima. Tanto os Franceses como os Alemães escreviam cantigas de devoção religiosa, muitas delas inspiradas pelas Cruzadas.

**MEISTERSINGER —** Em França, a partir de finais do século xm, a arte dos ***troveiros*** começou a ser cada vez mais cultivada por burgueses cultos, em vez de o ser predominantemente por nobres, como acontecera nos séculos anteriores. Na Alemanha deu-se um movimento similar ao longo dos séculos xiv, xv e xvi; os sucessores dos ***Minnesinger*** foram os ***Meistersinger,*** dignos mercadores e artesãos das cidades alemãs, cujas formas de vida e de organização são retratadas por Wagner na sua ópera ***Die Meistersinger von Nurnberg (Os Mestres Cantores de Nuremberga).*** Hans Sachs, o herói desta ópera, foi uma personagem histórica, um ***Meistersinger*** que viveu no século xvi.

Embora haja algumas obras-primas no seu reportório, a verdade é que a arte dos ***Meistersinger*** estava tão espartilhada por regras rígidas que a sua música parece hirta e inexpressiva quando comparada com a dos ***Minnesinger. A*** corporação dos ***Meistersinger*** teve uma longa história, só vindo a ser dissolvida no século xix.

Além das cantigas seculares monofónicas, houve também na Idade Média muitas canções religiosas monofónicas que não se destinavam a ser cantadas na igreja. Tais canções eram expressões da piedade individual; tinham textos em língua vernácula e um idioma melódico que parece derivado tanto do cantochão eclesiástico como das canções populares.

**NAWM 11 — HANS SACHS,** *Nachdem David war redlich*

Chegaram até nós alguns excelentes exemplos da arte de Sachs, sendo um dos mais belos este comentário sobre a luta de David e Samuel (1 Samuel, 17 e segs.). A sua forma é uma estrutura já comum no *Minnelied,* e mais tarde adoptada pelos *Meistersinger,* designada em alemão pelo nome de *Bar — AAB —*, na qual a mesma frase melódica, *A* (chamada *Stollen), é* repetida, acompanhando as duas primeiras unidades do texto de uma estrofe, e a outra, *B* (chamada *Abgesang),* é geralmente mais longa e inclui novos materiais melódicos. Esta estrutura era também a base da *canzó* provençal; como a *canzó,* a forma do *Bar* implicava, por vezes, a repetição, na totalidade ou em parte, da frase *Stollen* perto do final do *Abgesang.* E o que sucede em *Nachdem David,* onde toda a melodia do *Stollen é* retirada no fim do *Abgesang.*

**CANTIGAS DE OUTROS PAÍSES** — As poucas cantigas inglesas que subsistem do século XIII revelam variedade de estados de espírito e sugerem uma vida musical muito mais rica do que é hoje possível reconstituir. Um cancioneiro manuscrito ricamente iluminado coligido sob a direcção do rei Afonso, *o Sábio,* de Espanha aproximadamente entre 1250 e 1280 conserva mais de 400 *cantigas* monofónicas, canções de louvor à Virgem; estas assemelham-se em muitos aspectos à música dos *trovadores.* As canções monofónicas italianas da mesma época, as *laude,* cantadas nas confrarias laicas e nas procissões de penitentes, têm uma música de carácter vigoroso e popular. Aparentadas com as *laude* são as canções dos flagelantes *(Geisslertieder)* do século xiv alemão. A lauda continuou a ser cultivada na Itália mesmo depois de passado o furor penitencial dos séculos XIII e xiv (em grande medida inspirado pela mortandade da peste negra) e muitos dos textos acabaram por ser objecto de arranjos polifónicos.

## Música instrumental e instrumentos medievais

As danças na Idade Média eram acompanhadas não apenas por canções, mas também por música instrumental. A *estampido,* de que existem vários exemplos ingleses e continentais dos séculos XIII e xiv, era uma dança, por vezes monofónica, por vezes polifónica, em várias secções *(puncta* ou *partes),* cada uma das quais se repetia (como sucedia na sequência); da primeira vez, cada parte terminava com uma cadência «aberta» *(ouvert),* ou incompleta; a repetição terminava com uma cadência «fechada» *(cios),* ou completa. Regra geral, os mesmos finais abertos e fechados eram usados ao longo de toda a estampida, e os trechos que precediam os finais também eram semelhantes. Derivadas da *estampie* francesa são as *instanpite* de um manuscrito italiano do século xiv que apresentam uma variante um pouco mais complexa da mesma forma.

Na verdade, as estampidas são os mais antigos exemplos conhecidos de um reportório instrumental que, sem dúvida, remonta a um época muito anterior ao século XIII. É pouco provável que na alta Idade Média houvesse alguma música instrumental além da que se associava ao canto ou à dança, mas seria completamente incorrecto pensar-se que a música deste período era exclusivamente vocal.

NAWM 12 — *Istampita Palamento*

Esta *istampita* tem cinco *partes.* A *prima pars* revela a estrutura musical de forma mais clara do que o resto da peça. A mesma música faz-se ouvir duas vezes, da primeira vez com um final aberto *(apertto),* da segunda com um final fechado *(chiusso).* As segunda e a terceira partes empregam os mesmos dois finais e, além disso, repetem os dezasseis compassos anteriores da primeira *pars.* A quarta e a quinta *partes* partilham a mesma música, à excepção dos oito primeiros compassos, e, é claro, também os finais aberto e fechado.

A lira romana continuou a ser usada na Idade Média, mas o mais antigo instrumento caracteristicamente medieval foi a *harpa,* trazida para o continente da Irlanda e da Grã-Bretanha ainda antes do século ix. O principal instrumento de corda friccionada dos tempos medievais era a *vielle,* ou *Fiedel,* que tinha muitos nomes

diferentes e uma grande variedade de formas e tamanhos: é o protótipo da viola do Renascimento e do moderno violino. A *vielle* do século XIII tinha cinco cordas, uma das quais era, geralmente, um bordão. É o instrumento com que mais vezes são representados os jograis e com o qual, provavelmente, acompanhavam o seu canto e recitação. Um outro instrumento de cordas era o *organistrum,* descrito num tratado do século x como uma *vielle* de três cordas tocadas com uma roda giratória accionada por uma manivela, sendo as cordas premidas, não pelos dedos, mas por uma série de teclas. Na alta Idade Média o *organistrum* era, segundo parece, um instrumento de grandes dimensões, exigindo dois executantes, e era usado nas igrejas; a partir do século XIII tomou uma forma mais reduzida, da qual descendeu a moderna sanfona.

Um instrumento que surge com frequência na Idade Média é o *saltério,* um género de cítara tocada quer dedilhando, quer mais frequentemente percutindo as cordas — o antepassado remoto do cravo e do clavicórdio. O *alaúde* já era conhecido no século ix, tendo sido trazido para a Península Ibérica pelos conquistadores árabes, mas o seu uso só se divulgou no resto da Europa pouco antes do Renascimento. Havia *flautas,* tanto rectas como transversais, e *charamelas,* instrumentos de sopro da família do oboé. As *trombetas* só eram usadas pela nobreza; o instrumento popular universal era a *gaita de foles.* Os *tambores* começaram a ser usados no século xn principalmente para marcar o tempo do canto e da dança.

Na Idade Média havia, além dos grandes órgãos das igrejas, duas variedades de menores dimensões, o *portativo* e o *positivo.* O órgão portátil era suficientemente pequeno para ser transportado *(portatum),* por vezes suspenso com uma correia ao pescoço do tocador; tinha uma única fieira de tubos, e as teclas, ou «registos», eram tocadas pela mão direita enquanto a esquerda accionava o fole. O órgão positivo

*Músicos tocando sanfonas numa miniatura das* Cantigas de Santa Maria *de Afonso,* o Sábio, *uma compilação de mais de 400 cantigas organizada, aproximadamente, entre 1250 e 1280 e onde se contam os milagres realizados pela Santa Virgem. As cordas da sanfona são friccionadas por uma roda de madeira coberta de resina e accionada por uma manivela (El Escoriai, Real Monasterio de San Lorenzo)*

também podia ser transportado, mas tinha de ser pousado *(positum)* numa mesa para ser tocado e requeria um auxiliar para accionar o fole.

Na sua maioria, estes instrumentos chegaram à Europa vindos da Ásia, quer via Bizâncio, quer através dos árabes do Norte de África e de Espanha. Os primórdios da sua história são obscuros e a sua nomenclatura é muitas vezes inconsistente e enganadora. Além disso, à falta de descrições precisas de especialistas, nunca podemos ter a certeza se um artista desenhou um instrumento real ou uma imagem impressionista, nem até que ponto um poeta se deixou levar pela mera fantasia quando, como tantas vezes acontece, nos fala de instrumentos musicais extraordinários. Podemos, porém, estar cetos de que a música na Idade Média era muito mais viva e tinha um colorido instrumental muito mais variegado do que sugerem, por si sós, os manuscritos musicais.

A partir do século xn a atenção dos compositores foi sendo cada vez mais absorvida pela polifonia. As canções monofónicas dos trovadores e troveiros eram uma expressão artística própria da aristocracia feudal; eram essencialmente obra de músicos amadores talentosos, e não de compositores profissionais. O mesmo acontecia com as *Minnelieder* e com as *cantigas* e *laude* semipopulares — também elas eram escritas por amadores, e, tal como na maioria das composições de amadores, a tendência era para um certo conservadorismo no estilo e no idioma. A música monofónica — cantigas e danças — continuou a ser interpretada na Europa quase até ao final do século xvi, mas, com excepção de Guillaume de Machaut, poucos compositores profissionais de primeira grandeza utilizaram este meio de expressão depois do século xiii. Vamos, portanto, em seguida, consagrar a nossa atenção às origens da polifonia e ao seu primeiro florescimento na Idade Média.

# Bibliografia

## Fontes: fac-símiles e edições de música

*Cantochão*


Estão publicados fac-símiles de muitos dos primeiros manuscritos de cantochão em *Paléographie musicale: les principaux manuscríts de chant grégorien, ambrosien, mozarabe, gallican,* Solesmes, Imprimerie St. Pierre, e Tounai, Desclée, Lefebure, 1899-, duas séries. Para uma descrição completa dos volumes, cf. «Fontes, MS, **II**», in NG.

Encontram-se reproduções a cores de vários manuscritos em Bruno Stãblein (ed.), *Schriftbild der einstimmigen Musik,* Musikgeschichte in Bildera 3/4, Leipzig, Deutsche Verlag für Musik, 1975.

*The Liber Usualis with Introduction and Rubrics in English,* Nova Iorque, Desclée, 1961, é a referência prática para o uso do cantochão na moderna liturgia católica. Tornou-se obsoleto a partir do Vaticano II e deixou, por conseguinte, de ser reimpresso. *LU* apresenta uma versão idealizada que procura levar em linha de conta fontes diversas e a evolução ao longo dos séculos.


*Drama litúrgico*


Edmond de Coussemaker, *Drames liturgiques du moyen âge,* Nova Iorque, Broude Bros., 1964, é uma colectânea clássica de dramas litúrgicos que inclui transcrições musicais. Dramas

litúrgicos particulares: Noah Greenberg (ed.), *The Play of Daniel,* Nova Iorque, Oxford University Press, 1959, e *The Play of Herod,* Nova Iorque, Oxford University Press, 1965, ambos com transcrições literais de W. Smoldon.

Encontram-se textos de dramas em Karl Young, *The Drama of the Medieval Church,* Oxford, Clarendon, 1933, e David Bevington, *Medieval Drama,* Boston, Hougton Mifflin, 1975; os textos completos de todas as versões das peças da Páscoa foram compilados por Walter Lipphardt em *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele,* Berlim, DeGruyter, 1975-.

*Monodia secular, canções não litúrgicas,* chansoniers

Um fac-símile a cores dos *Carmina burana* ocupa o vol. 9 de PMMM, ed. B. Bischoff, Brooklyn, Institute of Medieval Music, 1967. Muitas canções de trovadores estão publicadas em Friedrich Gennrich; *Lo gai saber,* Musikwissenschaftliche Studien Bibliothek, 18-19, e noutras obras de Gennrich, v. também Hendrik Vander Werf, *The Chansons of the Troubadours and Trouvères,* Utreque, A. Oosthoek, 1972, Fernando Liuzzi (ed.), *La lauda e iprimordi delia melodia italiana,* Roma, Libreria dello Stato, 1935, e Higini Angles, *La musica de las cantigas de Santa Maria,* Barcelona, Biblioteca Central, secção de música, 15, 18-19, 3 vols., *in* 4.° (os vols. 1 e 2 contêm um fac-símile e uma transcrição integral do ms. do Escoriai; o vol. 3 inclui fac-símiles e transcrições de outras peças musicais); *chansonniers* em fac-símile: Pierre Aybry, *Le chansonnier de l'Arsenal,* Paris, P. Geuthner, 1909, fac-símile e transcrição parcial, Jean Beck, *Le chansonnier cangé,* 1927 (o vol. 2 inclui transcrições), e *Le manuscrit du roi, 2* vols., Filadélfia, University of Pennsylvania Press, 1938, e Alfred Jeanroy, *Le chansonnier d'Arras,* Paris, 1925, reed. Nova Iorque, Jonhson, 1968).

## Fontes: tratados teóricos

A maior parte dos tratados citados no texto existem em tradução inglesa: sobre Boécio, v. bibliografia do capítulo 1; v. também Hucbald, *De institutione musica,* Guido de Arezzo, *Micrologus,* e Johannes dictus Cotto vel Affligemensis, *De musica cum tonario,* trad, de Warren Babb *in* Claude Palisca (ed.), *Hucbald, Guido and John on Music,* New Haven, Yale University Press, 1978; Hermannus Contractus, *Musica,* ed. com trad, inglesa de Leonard Ellinwood, Rochester, Eastman School of Music, 1952.

Será publicada brevemente uma tradução dos tratados anónimos *Musica enchiriadis* e *Scolica Enchiriadis,* da responsabilidade de Raymond Erickson, na Yale Music Theory Translation Series. Encontrar-se-á uma tradução parcial de *Scolica enchiriadis* em Strunk, *Source Reading in Music History,* pp. 126-138.

## Leitura aprofundada e obras de referênia

Encontra-se uma bibliografia anotada dos estudos sobre música medieval em Andrew Hughes, *Medieval Music: the Sixth Liberal Art,* Toronto, University of Toronto Press, 1980, e em J. R. Bryden e D. Hughes, *An Index of Gregorian Chant,* Cambridge, MA, Harvard University Press, 1969, 2 vols.

Sobre a estrutura da liturgia e os tipos de cantochão, v. Richard H. Hoppin, *Medieval Music,* Nova Iorque, 1978, e para uma abordagem mais concisa, Giulio Cattin, *Music of the Middle Ages I,* trad. Steven Botterll, Cambridge University Press, 1984.

Para uma reconstituição da forma como terá evoluído a celebração da missa, v. J. W. McKinnon, «Representations of the mass in medieval and renaissance art», JAMS, 31, 1978, 21-52.

Sobre a evolução tardia do cantochão, v. R. Crocker, «The troping hypothesis», MQ, 52, 1966, 183-203, e GLHWM, 1, e *The Early Medieval Sequence,* Berkeley, University of

California Press, 1977, M. E. Fassler, «Who was Adam of St. Victor ?», JAMS, 37, 1984, 233--269, e David A. Bjork, «The *Kyrie* trope», JAMS, 33, 1980, 1-41.

Para uma discussão genérica sobre o drama litúrgico, v. NG, «Medieval drama», Karl Young, *The Drama of The Medieval Church,* O. B. Hardison, *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages,* Baltimore, John Hopkins Press, 1965, e W. L. Smoldon, «Liturgical drama», NOHM, 2, 175-221. C. C. Flanigan, «The liturgical drama and its tradition: a review of scholarship 1965-1975», in *Research Opportunities in Renaissance Drama,* 18, 1975, 82--102, 10, 1976, 109-136, aborda resumidamente algumas das questões mais controversas. Um estudo recente refuta a forma como Young apresenta o desenvolvimento do drama litúrgico e contesta a teoria segundo a qual a origem da *Visitatio sepulchri* seria um tropo do intróito: David A. Bjork, «On the dissemination of *Quem quaerits* and the *Visitatio sepulchri:* the chronology of their early sources*, in *Comparative Drama,* 14, 1980-1981, 46-69.

Sobre os tratados teóricos, v. Rembert Weakland, «Hucbald as musician and theorist», MQ, 42, 1956, 66-84, e GLHWM, 2, e Lawrence Gushee, «Questions of genre in medieval treatises on music», in *Gattungen der Musik in Eizeldarstellungen: Gedenkschrisft Leo Schrade,* Berna, Francke, 1975, pp. 365-433.

Sobre a notação, v. «Notation» e «Neumatic notafion» em NG. Algumas novas teorias são apresentadas por Treitler em «Early history of music writing in the West», JAMS, 35, 1982, 237-279.

Para as transcrições de música instrumental, v. Johannes Wolf, «Die Tãnze des Mittelalter», in *Archiv für Musikwissenschaft,* 1, 1918, 10 e segs.

Sobre a poesia secular latina, v. F. J. E. Raby, *A History of Secular Poetry in the Middle Ages, 2* vols., Oxford, Clarendon, 1934, 1957, e Helen Waddell, *The Wandering Scholars,* Londres, Constable, 1958. R. Briffault, *The Troubadours,* Bloomington, Indiana University Press, 1965, é uma história dos trovadores. Sobre a monofonia secular espanhola, v. Robert Stevenson, *Spanish Music in the Age of Columbus,* Haia, M. Nijhoff, 1960, pp. 1-49, e H. Angles, «Hispanic musicial culture from the sixth to the fourteenth century», MQ, 26, 1940, 494-528.

# 3

## *Os primórdios da polifonia e a música do século* XIII

### Antecedentes históricos da polifonia primitiva

O século xi tem uma importância crucial na história do Ocidente. Os anos 1000--1100 d. C. presenciaram um reanimar da vida económica um pouco por toda a Europa ocidental, um aumento da população, o desbravar de terras incultas e o nascimento das modernas cidades; a conquista da Inglaterra pelos Normandos, alguns passos importantes no sentido da reconquista da Espanha aos muçulmanos, a primeira cruzada; um ressurgimento cultural, com as primeiras traduções do grego e do árabe, os primórdios das universidades e da filosofia escolástica e a difusão da arquitectura românica. A independência cultural do Ocidente foi-se assinalando com o desenvolvimento da literatura em língua vernácula e encontrou o seu símbolo no cisma definitivo entre as igrejas do Ocidente e do Oriente em 1054.

O século xi não foi menos crucial para a história da música. Nesses anos tiveram início certas mudanças que, quando levadas às últimas consequências, viriam a conferir à música do Ocidente muitas das suas características fundamentais, esses traços que a distinguem das outras músicas do mundo. Tais mudanças podem ser resumidas como se segue.

1. A *composição* foi a pouco e pouco substituindo a improvisação enquanto forma de criação de peças musicais. A improvisação, numa ou noutra das suas modalidades, é a forma normal de criação na maioria das culturas musicais e foi, provavelmente, também a única no Ocidente até cerca do século ix. Gradualmente, foi surgindo a ideia de compor cada melodia de uma vez por todas, em vez de a improvisar a cada interpretação com base em estruturas melódicas tradicionais; só a partir de então podemos dizer que as obras musicais passaram a «existir» na forma como hoje as concebemos, independentemente de cada execução.

2. Uma obra composta podia ser ensinada e transmitida oralmente e podia sofrer alterações neste processo de transmissão. Mas a *invenção da notação musical* tornou possível escrever a música de uma forma definitiva, que podia ser aprendida a partir do manuscrito. A notação era, por outras palavras, um conjunto de indicações que podiam ser seguidas, quer o compositor estivesse ou não presente. Deste modo, composição e execução passaram a ser actos independentes, em vez de se conjugarem na mesma pessoa, como antes sucedia, e a função do intérprete passou a ser de mediação entre o compositor e o público.

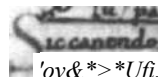
3. A música começou a ser mais conscientemente estruturada e sujeita a certos *princípios ordenadores* — por exemplo, a teoria dos oito modos, ou as regras relativas ao ritmo e à consonância; tais princípios acabaram por ser organizados em sistemas e apresentados em tratados.

4. A *polifonia* começou a substituir a monofonia. E certo que a polifonia enquanto tal não é exclusivamente ocidental, mas foi a nossa música que, mais do que qualquer outra, se especializou nesta técnica. Desenvolvemos a composição polifónica a um ponto nunca igualado e, há que reconhecê-lo, à custa das subtilezas melódicas e rítmicas que são características da música e de outros povos altamente civilizados, os da índia e da China, por exemplo.

Devemos sublinhar que todas as mudanças que vimos descrevendo se deram de forma muito gradual; não houve um corte brusco e absoluto com o passado. A monofonia continuou: alguns dos mais belos exemplos de canto monofónico, incluindo antífonas, hinos e sequências, foram produzidos nos séculos xn e **XIII**. A improvisação continuou a praticar-se depois do século xi e muitos aspectos estilísticos da nova música composta tiveram a sua origem — como sempre acontece — na prática da improvisação. No entanto, se lançarmos um olhar de conjunto sobre todo o desenvolvimento histórico, podemos ver que foi no século xi que começaram a dar-se os primeiros passos no sentido de um sistema musical novo e diferente. Nos primeiros mil anos da era cristã a igreja do Ocidente absorvera e adaptara para uso próprio tudo o que pudera ir buscar à música da antiguidade e do Oriente. Por volta de 600 d. C. este processo de absorção e conversão estava praticamente concluído, e ao longo dos quatrocentos anos que se seguiram o material foi sistematizado, codificado e disseminado por toda a Europa ocidental. Esta herança não foi abandonada. As composições sacras polifónicas até ao final do século xvi e mesmo depois incorporaram o cantochão juntamente com outros materiais musicais de origens diversas. Entretanto, a polifonia começara a desenvolver-se independentemente de tais contributos e independentemente da Igreja. Por alturas do século xvi os compositores descobriram novos domínios de expressão e inventaram novas técnicas para os dominar; e é nesse novo período da história da música que ainda hoje vivemos.

## *Organum* primitivo

Temos bons motivos para crermos que a polifonia existia na Europa muito antes de ser inequivocamente descrita como tal. Com toda a probabilidade, seria usada principalmente na música sacra não litúrgica; poderá ter sido aplicada também na música popular e consistido, provavelmente, numa duplicação melódica à terceira, quarta ou quinta, ao mesmo tempo que se praticaria de forma mais ou menos siste-

mática a heterofonia, ou seja, a execução de uma melodia simultaneamente de forma ornamentada e não ornamentada. Escusado será dizer que não subsistem documentos desta hipotética polifonia primitiva na Europa; mas a primeira descrição clara da música cantada a mais de uma voz, datada, aproximadamente, do final do século ix, refere-se manifestamente a qualquer coisa que já vinha sendo praticada, não constituindo uma proposta de um processo novo. Tal acontece num tratado anónimo, *Musica enchiriadis* («manual de música»); num outro manual em forma de diálogo que lhe serve de complemento, *Scolica enchiriadis,* são descritas duas formas distintas de «cantar em conjunto», ambas designadas pelo nome de *organum.* Num dos tipos deste primitivo *organum* primitivo, uma melodia de cantochão interpretada por

Di/as *transposições do mesmo fragmento do* Te Deum, em *notação dasiana, extraídas da* Musica enchiriadis *(c. 900), cap. 18. Os sinais da margem esquerda identificam a altura das sílabas coloca-das nos espaços. O exemplo de baixo mostra como evitar o trítono ao improvisar uma voz organal por baixo do cantochão. Manuscrito do século xi (Einsiedeln, Stiftsbibliothek, cód. 79)*

uma voz, a *vox principalis, é* duplicada à quinta ou à quarta inferior por uma segunda voz, a *vox organalis;* qualquer das vozes, ou as duas, podem ainda ser duplicadas à oitava. Até que ponto a prática e a teoria estão interligadas nestes tratados, é o que fica bem patente nas preciosas ilustrações que nos fornecem da técnica do *organum* as mais antigas que chegaram até nós.

**NAWM 13 — EXEMPLO DE ORGANUM DA** *Musica enchiriadis*

O tipo mais simples de *organum* descrito no tratado é aquele em que o cantochão — a voz principal — é acompanhado por uma voz inferior — a voz organal — cantando em quartas paralelas (13a, exemplo 3.1). Um embelezamento possível consistia em acrescentar mais duas vozes, duplicando cada uma delas uma das melodias do *organum* a duas vozes (13b, exemplo 3.2).

***Exemplo 3.1***— Organum *paralelo*

***Vox organalis*** O; » * " * ^ S ^ · * * m~
***Vox principalis*** • m " "
**Tu pa-tris sem-pi - ter-nus es fi - li - us.**

***Vós sois o filho do pai eterno {do*** **Te Deum).**

***Exemplo 3.2*** — Organum *paralelo modificado a quatro vozes*

***Vox organalis***

**Tu pa-tris sem - pi - ter-nus es fi - li - us.**

***Vox principalis***
***Vox organalis***
***Vox principalis***

***Exemplo 3.3*** — Organum *com movimento obliquo*

***Vox principalis*** _ **i l l**

***Vox organalis*** **Te hu - mi - les fa - mu - li mo - du - lis ve - ne - ran - do pi - is.**
**Se iu - be - as fia - gi - tant va - ri - is li - be - ra - re ma - lis.**

***{Vossos] humildes servos, adorando-vos com piedosas melodias, vos imploram que os mandeis livrar de vários males {da sequência*** **Rex coeli).**

Uma vez que em certas melodias uma voz cantando em quartas paralelas provocaria o aparecimento do trítono, como na sílaba *les* de *Te humiles* (13c, exemplo 3.3), criou-se uma regra que proibia a voz organal de descer abaixo de 5o/ ou de *Dó* nestas situações; a solução proposta era que esta voz permanecesse na mesma nota até poder prosseguir em quartas paralelas. Este procedimento levou a uma diferenciação entre a voz organal e o cantochão e ao uso de uma maior variedade de intervalos simultâneos, nem todos consonantes.

Mau-grado o facto de nenhum teórico do século x e apenas Guido, no século xi, fazer referência ao *organum,* não há dúvida de que, entretanto, este ia sendo cantado — improvisado— e a ideia de conjugar vozes distintas e simultâneas parece ter vingado a pouco e pouco. O *organum,* na sua primeira fase — em que a voz suplementar se limita a duplicar a original a um intervalo fixo —, não era susceptível de grandes desenvolvimentos, e a referência que se lhe faz nos manuais de ensino poderá ter constituído uma simples tentativa de explicar teoricamente certos exemplos da sua utilização na prática musical contemporânea e de ilustrar as três consonâncias, a oitava, a quinta e a quarta. Os exemplos musicais do século xi que chegaram até nós revelam que foram sendo dados passos importantes no sentido da independência melódica e da igual importância das duas vozes: os movimentos contrário e oblíquo passaram a ser características comuns do *organum.* Tais movimentos são ilustrados no exemplo 3.4.

Por esta altura já a *vox organalis* canta, regra geral, acima da *vox principalis,* embora as vozes se cruzem frequentemente, e manifesta-se uma diversidade rítmica

*Exemplo 3.4* — Organum *do século xi*

| ^ *Vox organalis*m | • * *m* | |
|---|---|---|
| oblíquo JSúráriõ plraiêiõ<br>* *Vox principalis* | | |
| '''''" 1 5 8 5 1 4 4 4 1<br>valos | 1 5 8 11 8 | ● ● " ●<br>8 4 1 8 5 8 |

rudimentar no facto de a ***vox organalis*** cantar ocasionalmente duas notas contra uma da ***vox principalis.*** Em todos os ***organa*** do século xi os intervalos consonantes são o uníssono, a oitava, a quarta e a quinta; os restantes apenas ocorrem acidentalmente e são encarados como dissonâncias que exigem uma resolução. O ritmo é o do cantochão, no qual se baseiam todas as peças.

A mais antiga das grandes compilações de peças em estilo de ***organum*** está contida em dois manuscritos do século xi conhecidos, no seu conjunto, pelo nome de ***Winchester Troper,*** que consistiam num reportório de cânticos tropados usados na catedral de Winchester. A música a duas vozes está escrita em neumas diastemáticos sem linhas de pauta, de forma que só muito dificilmente, e com uma grande margem de erro, podem ser determinados os intervalos exactos, embora, em certos casos, as melodias sejam idênticas às que foram preservadas em notação mais tardia e mais rigorosa, podendo assim ser reconstituídas. A música polifónica, no século xi, não se aplicava a todas as partes da liturgia, sendo usada principalmente nas partes tropadas do ordinário (como o ***Kyrie,*** o ***Gloria*** ou o ***Benedicamus Domino),*** em certas partes do próprio (em especial os graduais, os aleluias, os tractos e as sequências) e nos responsórios do ofício. E, ainda assim, só eram objecto de arranjo polifónico as partes que no canto original eram interpretadas por solistas. Na execução, por conseguinte, os trechos polifónicos alternavam com trechos de canto monofónico; a polifonia, sendo mais difícil, era cantada pelas vozes dos solistas e o canto monofónico pelo coro inteiro em uníssono.

NAWM 14 — ORGANUM: *Alleluia Justus ut palma*

Este exemplo é apresentado no tratado *Ad organum faciendum* («Como fazer *organum»),* conservado num manuscrito datado, aproximadamente, de 1100, da Biblioteca Ambrosiana de Milão (ms. M.17.sup.). E o *Alleluia Justus ut palma,* predominantemente em estilo de nota contra nota, com a voz organal quase sempre acima do cantochão, mas cruzando-se por vezes com ela. Contém diversos tipos de movimento: movimento contrário, de oitavas ou uníssonos para quartas ou quintas, especialmente no início das frases, e o inverso no final das frases; quartas ou quintas paralelas ou combinações destes intervalos no meio das frases; movimento de sextas para oitavas, e de terceiras para uníssonos, em situações cadenciais não só no final das palavras, mas também para rematar as várias partes do *organum.*

Por alturas do final do século xi a polifonia tinha-se desenvolvido a tal ponto que os compositores já conseguiam combinar duas linhas ***melodicamente*** independentes, recorrendo aos movimentos oblíquo e contrário. Os intervalos simultâneos tinham sido estabilizados graças à invenção de uma notação precisa, registando a altura das

notas numa pauta. Faltavam ainda dois outros pontos essenciais: a capacidade de combinar duas ou mais melodias *ritmicamente* independentes e um método preciso de notação de ritmo.

Os progressos da notação foram apressados pelo desenvolvimento da polifonia. Enquanto havia uma única melodia, podiam tolerar-se certas flutuações na altura das notas e no ritmo, mas, quando se tratava de cantar, em simultâneo, a partir da página escrita, duas ou mais melodias, não só a altura dos sons tinha de ser claramente legível, como se tornava necessário encontrar um meio de traduzir as relações rítmi-cas.

## *Organum* melismático

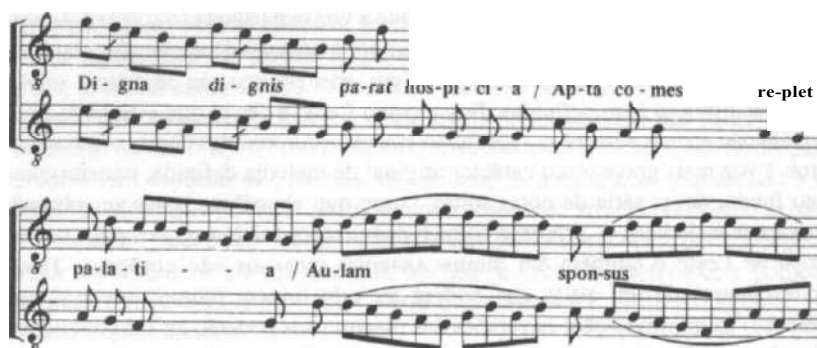
Um novo tipo de *organum* surge no início do século xn. Alguns dos exemplos conhecidos conservam-se num manuscrito do mosteiro de Santiago de Campostela, no extremo noroeste da Espanha, e em vários manuscritos da abadia de S. Marcial, em Limoges, no Centro-Sul da França. Neste tipo de *organum* (designado uma vezes por «florido», outras por «melismático», «aquitano» ou «de S. Marcial») a melodia do cantochão original (tocada ou cantada) corresponde sempre à voz mais grave, mas cada nota é prolongada de modo a permitir que a voz mais aguda (o solo) cante contra ela frases de comprimento variável. Nem sempre a notação dá a entender claramente se a voz superior era cantada em estilo livre, não rítmico, ou se estava sujeita a indicações rítmicas bem definidas. Fosse como fosse, é óbvio que este novo tipo de *organum* não apenas aumentou significativamente a duração das peças, como também retirou à voz mais grave o seu carácter original de melodia definida, transformando--a, no fundo, numa série de notas soltas, como que «bordões» a que se sobrepõem elaborações melódicas — processo comum nas canções folclóricas de certos povos da Europa de Leste e também em muitos sistemas musicais não europeus. Trata-se manifestamente de um estilo que poderá ter tido origem (como, provavelmente, aconteceu) na improvisação; as versões dos manuscritos poderão ter sido inicialmente registadas a partir de interpretações improvisadas. A voz mais grave, uma vez que sustentava ou mantinha a melodia principal, passou a ser chamada *tenor,* do latim *tenere,* «manter», continuando este termo a ser usado para designar a voz inferior de uma composição polifónica até à segunda metade do século xv.

O termo *organum,* no seu sentido próprio, refere-se apenas ao estilo em que a voz mais grave mantém longas notas; quando ambas as vozes passaram a mover-se a um ritmo semelhante, como veio a acontecer no final do século xn e início do seguinte, o termo medieval comummente utilizado para designar esta forma musical foi *des-cante.* Uma vez que o *organum* melismático se aplicou inicialmente a uma textura de duas vezes, era também denominado *organum duplum* ou *purum (organum* «duplo» ou «puro»). Por extensão, a palavra *organum* foi adquirindo novos sentidos: é por vezes usada como termo genérico, englobando toda a música polifónica baseada no cantochão, até cerca de meados do século **XIII**; era usada (como a moderna palavra *sonata)* como nome de um *tipo* de composição, de modo que podemos falar de «um *organum»* ou dos *organa* de determinado compositor; finalmente, *organum* é o termo latino para todo e qualquer instrumento musical, referindo-se também, mais particu-larmente, ao órgão. É preciso não confundir estes diferentes sentidos; por exemplo,

quando um contemporâneo elogiava Léonin chamando-lhe ***optimus organista,*** não queria dizer que ele era um «excelente organista», mas sim um «excelente compositor de ***organa»,*** ou seja, de composições como as que estamos a descrever (v. vinheta).

**NAWM 15 — VERSO:** *Senescente mundano filio*

Este verso, com a maior parte do reportório, consiste numa mistura de escrita organal nota-contra-nota e melismática. Embora as duas vozes tenham um âmbito semelhante e sejam ambas activas, a mais grave tem um foco melódico mais acentuado e deverá ter sido, por conseguinte, concebida em primeiro lugar, enquanto a mais aguda é mais ornamental. É dada uma franca preferência ao movimento contrário, e, quando surgem intervalos paralelos, trata-se predominantemente de terceiras e sextas, que são também livremente admitidas no resto da composição, embora os versos comecem e terminem quase sempre por quintas, oitavas e uníssonos. As segundas e as sétimas poderão constituir ornamentos do tipo da *appoggiatura,* mas não sabemos ao certo em que pontos as vozes se cruzam, pois a notação é vaga no que diz respeito ao ritmo. Um dos traços mais característicos dos *organa* de S. Marcial é o uso de sequências melódicas, quer em movimento paralelo, quer em movimento contrário, como se vê no exemplo 3.**5.**

*Exemplo* ***3.5*** *— Verso:* Senescente mundano filio

***Preparai as câmaras de hóspedes dignas dos ilustres. Um digno companheiro enche os paços. O noivo, transpondo as portas, entra no átrio.***

**Fonte: Bibliothèque nationale, 3549, fl. 153, transcrição de Sarah Ann Fuller, *Aquitanian Poliphony ofthe Eleventh and Twelfth Centuries,* m, Diss. University of Califórnia, Berkeley, 1969.**

Os textos dos ***organa*** de S. Marcial são principalmente os tropos do ***Benedicamus Domino*** e poemas latinos rimados, sincopados, acentuados, a que se dava o nome de ***versus.*** Regra geral, as duas vozes de um tropo cantam a mesma letra; num ou noutro caso a voz mais grave entoa o texto original do cantochão, enquanto a voz mais aguda canta a melodia com a letra de um tropo. Os versos, em contrapartida, são textos originais, de forma que algumas destas peças polifónicas são as mais antigas a não se basearem no cantochão.

O estilo de ***organum*** mais característico do reportório de S. Marcial é aquele em que a voz mais aguda tem muitas notas contra cada uma da voz mais grave, ou seja, o ***organum*** melismático ou florido. Este tipo de ***organum*** podia cantar-se com uma notação que não especificasse os valores temporais relativos das notas das duas

vozes. Estas duas vozes eram escritas uma por cima da outra — *notação em partitura* — relativamente bem alinhadas verticalmente e com linhas verticais na pauta para assinalar o fim das frases; dois cantores, ou um solista e um pequeno coro, não teriam grande dificuldade em seguirem a partitura. Mas para as peças de estrutura rítmica mais complicada — por exemplo, quando uma ou ambas as melodias se organizavam em unidades rítmicas regulares formadas por notas longas e breves de valores temporais relativos bem definidos — era preciso encontrar alguma forma de distinguir as notas longas das breves e de indicar as suas durações relativas. As notações medieval tardia (e moderna) do cantochão não fornecem este tipo de indicação; com efeito, não se sentia a necessidade de especificar durações, pois por volta do final do século xn o cantochão era manifestamente interpretado, quer em ritmo livre, quer num ritmo dependente do do texto. As melodias dos trovadores e troveiros também podiam ser escritas nesta notação, pois, se na interpretação se fazia alguma distinção sistemática entre valores longos e breves, esta não dependia da forma dos sinais da notação, mas sim da métrica do poema; também aqui, como no cantochão, só havia uma linha melódica a considerar. As imprecisões na duração das notas e no ritmo que não tinham grande importância no canto monofónico ou a solo podiam, no entanto, provocar o caos quando havia duas ou mais melodias executadas em simultâneo. Tal acontecia até mesmo no *organum* florido, dado que, pelo menos, uma das vozes seria melismática e, possivelmente, sem texto; e, quando se musicava um texto silábico, era muitas vezes um texto em prosa que não tinha uma estrutura rítmica regular.

## Os modos rítmicos

O sistema que os compositores dos séculos xi e xn conceberam para a notação do ritmo revelou-se adequado a toda a música polifónica até já ir bem entrado o século xiii. Baseava-se num princípio fundamentalmente diferente do da nossa notação: em vez de apresentar durações relativas fixas por meio de símbolos diferentes, indicava *padrões rítmicos* diferentes por meio de certas combinações de notas e especialmente de grupos de notas. Por volta de 1250 estes padrões haviam já sido codificados como uma série de seis modos rítmicos, identificados, regra geral, por um simples número:

I. J J> IV. Ji J J.
II. J> J v. J. J.
III. J. J> J VI. J> J> J>

Como pode ver-se, os padrões correspondem aos pés métricos da poesia francesa e latina. O modo i, por exemplo, corresponde ao troqueu, o **ii** ao jâmbico, o m ao dáctilo e o iv ao anapesto. Mas a coincidência entre os modos rítmicos e a métrica da poesia pode ser fortuita. Os modos i e v eram os mais frequentemente usados na prática; o n e o m também eram comuns; o modo vi surge muitas vezes como uma fragmentação dos valores do i ou do n; o iv modo era bastante raro.

Teoricamente, e segundo este sistema, uma melodia no modo i deveria consistir num número indefinido de repetições do padrão J J\ terminando cada frase com uma pausa, que substituía a segunda nota da unidade, conforme se segue:

J J\J J* IJ J\J 7 U J\J tf**

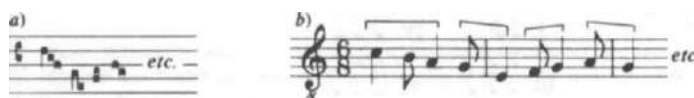
Na prática, porém, o ritmo da melodia era mais flexível do que este esquema indica. Qualquer das notas podia dividir-se em unidades mais pequenas, as duas notas do padrão podiam combinar-se numa só e havia ainda outros meios possíveis de fazer variar o ritmo; além disso, uma melodia no modo i podia ser cantada sobre um tenor que mantinha longas notas sem medida rigorosa ou então organizadas segundo a estrutura do modo v:

1AULÍ- U. J. * *etc.*

Caso de uma melodia autêntica que pode ser interpretada no modo i é a voz mais aguda do exemplo 3.7.

A base do sistema de modos rítmicos era uma unidade tripla de medida a que os teóricos davam o nome de *perfectio* — uma «perfeição». Esta permitia que qualquer dos modos fosse combinado com qualquer um dos outros. Mas, mesmo depois de o sistema modal começar a perder terreno, a polifonia medieval até ao século xiv, tanto quanto o seu ritmo era regido por uma medida exacta, permaneceu dominada por uma divisão ternária do «tempo», produzindo um efeito semelhante ao do moderno compasso de g ou \.

O modo rítmico apropriado era indicado ao cantor pela escolha e pela ordem das notas. As ligaduras — sinais compostos derivados dos neumas compostos da notação do cantochão, representando um grupo de duas, três ou mais notas — eram um dos meios mais importantes de transmitir esta informação. Por exemplo, se uma melodia era escrita como no exemplo 3.6, *a)* — uma única ligadura de três notas seguida de uma série de ligaduras de duas notas —, o cantor cantá-la-ia num ritmo que podia ser traduzido, em notação moderna, como se vê no exemplo 3.6, *b)* por outras palavras, a série de ligaduras do exemplo 3.6, *a)* indicava ao cantor que devia usar o primeiro modo rítmico. E os outros modos rítmicos podiam ser assinalados de forma semelhante. Os desvios da estrutura rítmica dominante, as mudanças de modo ou as notas repetidas (que não podiam ser indicadas numa ligadura) exigiam modificações da notação demasiado complexas para serem aqui descritas em pormenor.

*Exemplo **3.6** — Uso das ligaduras para indicar um modo títmico*

## *Organum* de Notre Dame

Não se julgue que o sistema dos modos rítmicos foi inventado de uma vez só ou que o sistema foi inventado primeiro e a música escrita em conformidade com ele. Na realidade, aconteceu o oposto: o sistema e a respectiva notação foram-se desenvolvendo gradualmente ao longo dos séculos xii e **XIII** para satisfazerem as necessidades de uma escola de compositores polifónicos que exerciam a sua actividade em Paris, Beauvais, Sens e outras localidades do Centro-Norte da França. Dois compositores desta escola — os primeiros compositores de polifonia cujos nomes conhecemos —

foram o poeta e músico Léonin (c. 1159-c. 1201), que era cónego da catedral de Paris, Notre Dame, e Pérotin (c. 1170-c. 1236), que trabalhou na mesma igreja. As composições destes dois autores, juntamente com as dos seus anónimos contemporâneos franceses, são globalmente conhecidas como música da escola de Notre Dame.

A arte da composição polifónica do século xn a meados do século xiv desenvolveu--se originalmente no Norte da França, irradiando depois para outras zonas da Europa. As mais altas realizações do *organum* tiveram origem principalmente no trabalho da escola de Notre Dame; o *organum* também se cantou noutras regiões da França e em Inglaterra, Espanha e Itália, mas menos sistematicamente e numa forma menos desenvolvida do que em Paris, onde era, provavelmente, improvisado pelos cantores em ocasiões festivas. O grosso da música, quer da missa, quer dos ofícios, continuava a ser o canto monofónico; ainda encontramos peças monofónicas compostas de novo nos mesmos manuscritos que contêm *organa* e outras peças polifónicas.

**Cronologia**

1163: colocação da primeira pedra da catedral de Notre Dame de Paris,
c. 1180-1201: actividades de Léonin em Paris,
c. 1190-1236: período provável em que Pérotin terá composto as suas obras.
1189: Ricardo Coração de Leão (1157-1199) rei de Inglaterra.
1209: S. Francisco de Assis (1182-1226) funda a ordem franciscana.
1215: assinatura da Magna Carta,
c. 1260: Franco de Colónia, *Ars cantus mensurabilis.*
1283: Adam de la Halle (c. 1230-1288), *Robin et Marion.*

**LÉONIN** — Três estilos ou tipos principais de composição estão representados na música da escola de Notre Dame e na das últimas décadas do século xiii: o *organum,* o *conductus* e o motete. Léonin escreveu um ciclo de graduais, aleluias e responsórios a duas vozes para todo o ano litúrgico, intitulado *Magnus liber organi* («Grande livro do *organum»).* O *Magnus liber já* não existe hoje na forma orgininal, mas o seu conteúdo sobreviveu em diversos manuscritos de Florença, Wolfenbuttel, Madrid e outros locais; alguns destes estão editados em transcrição moderna ou em fac-símile.

2 5 *

tf cfei no drum

Organum duplum *de Léonin sobre o versículo do aleluia* Pascha nostrum. *Este fragmento inclui um* organum purum *em notação ambígua — provavelmente em ritmo livre — sobre a palavra* Pascha *e uma cláusula de* descante *em* nostrum, *na qual ambas as vozes são em ritmo modal. Para uma transcrição possível, v. NAWM 16b (Florença, Biblioteca Medicea-Laurenziana, ms.* Pluteus, *29.1)*

Os ***organa*** de Léonin são compostos para as secções solísticas dos cânticos responsoriais da missa e dos ofícios. O aleluia é um desses cânticos, e o da missa da Páscoa — ***Alleluia Pascha nostrum*** — foi elaborado não apenas por ele, mas também por compositores posteriores, fazendo desta peça um exemplo ideal onde se detectam as sucessivas camadas de embelezamento polifónico aplicadas a esta categoria de cânticos.

NAWM 16A-C — *Alleluia Pascha nostrum:* **CANTOCHÃO E POLIFONIA PRIMITIVA NELE BASEADA**

Ao compararmos a composição de Léonin (16b) com o cantochão original (16a), torna-se evidente que as partes corais foram deixadas em cantochão simples, enquanto as partes a solo foram polifonicamente amplificadas.

| | | | |
|---|---|---|---|
| ***Soli*** | **Coro** | ***Soli*** | |
| ***Organum duplum*** | **Cantochão** | ***Organum duplum*** | **Descante** |
| ***Alleluia*——** | ***Alleluia*** — | ***Pascha*** —— | ***nostrum (melisma)*** |
| ***Soli (cont.)*** | | | **Coro** |
| ***Organum duplum*** | **Descante** | | **Cantochão** |
| ***immo-la-*** | **(melisma)** ***-tus*** **(melisma)** ***est*** | | ***Christus*** |
| ***Soli*** | **Coro** | | |
| **Descante** | **Cantochão** | | |
| ***Alle- lu-ia.*** | | | |

O contraste formal e sonoro já presente na interpretação responsorial torna-se assim mais pronunciado. Um maior contraste é ainda introduzido nas partes polifónicas através do recurso a diferentes estilos de composição. A primeira parte, a entoação *Alleluia* (exemplo 3.7) faz lembrar à primeira vista as formas mais antigas de *organum* melismáticos ou florido: a melodia estende-se em longas notas sem medida certa para formar o tenor. Poderá esta voz ter sido realmente cantada por um solista? Parece mais provável que fosse tocada num instrumento de cordas ou num órgão, ou, no mínimo, cantada por vários cantores, que poderiam inspirar-se em momentos diferentes. Acima das longas notas do tenor, uma voz de solista canta frases melismáticas sem texto, interrompidas a intervalos irregulares por cadências e pausas.

*Exemplo 3.7 — Léonin, organum duplum: primeira parte do* Pascha nostrum

**Fonte:** Florença, Biblioteca Medicea-Laurenziana, ms. *Pluteus,* 29.1, fl. 109 v.°

**A notação original pode ser observada na ilustração anterior. Há apenas dois símbolos para representar as notas: a *longa* ^ e a *brevis* ou *breve* •; as ligaduras de formas variadas são combinações de longas e breves. Neste tipo de notação nem a longa nem a breve têm duração Fixa; o seu valor temporal depende do contexto, da posição da nota na estrutura. As chavetas horizontais da transcrição indicam, quer as ligaduras do original, quer uma série descendente de pequenas notas em forma de losango, chamadas *conjunctura* ou *currentes,* associadas a uma longa isolada. As *currentes* associadas a uma ligadura são indicadas por arcos. O símbolo Jt representa uma *plica,* um curto traço ascendente ou descendente que parte de uma nota isolada ou da última nota de uma ligadura. Sendo, originalmente, um sinal para indicar uma nota ornamental ou de passagem, a *plica* é usada na notação modal para dividir uma nota longa em duas mais breves; o seu valor temporal depende do da nota a que está associada.**

Os valores exactos das notas desta voz superior (a que se chamava o *duplum)* numa transcrição moderna não devem ser tomados demasiado à letra. A interpretação de alguns pormenores da notação modal não é absolutamente segura; além disso, o efeito desejado parece ser o de uma improvisação expressiva sobre uma série de «bordões» que vão mudando lentamente. Continua a ser objecto de discussão entre os especialistas o saber-se se o *duplum* era cantado de acordo com a estrutura rítmica regular dos modos, como a notação muitas vezes sugere, ou com um ritmo livre, sem medida exacta. A melodia, no seu conjunto, sugere um estilo derivado da prática da improvisação. Característica disto mesmo é o fluir não periódico, frouxamente estruturado, da composição.

Depois de o coro cantar em uníssono a palavra *Alleluia,* é retomada a textura a duas vozes solistas com o versículo dos salmos. Mas, com início na palavra *nostrum,* surge um estilo bastante diferente (exemplo 3.8). O tenor canta agora em ritmo rigorosamente medido; a voz mais aguda, que evolui em notas ainda mais rápidas, ganha também um carácter mais marcadamente rítmico. Ambas as vozes cantam notas de duração exacta, o que contrasta com o ritmo mais flexível da parte anterior. Como já referimos, o estilo no qual todas as vozes têm um ritmo certo veio a ser designado pelo nome de *descante;* este estilo não excluía um ou outro breve melisma, principalmente nas cadências, mas as duas vozes evoluíam quase sempre de acordo com os modos rítmicos. Tanto no *organum purum* como no *descante* o ataque de uma nova nota do tenor é normalmente acompanhado por uma consonância e, no caso das notas

mais longas, por uma consonância perfeita. No final dos trechos mais longos, como em *lu* e *ia* da palavra *Alleluia,* em *no* de *nostrum* ou em *est,* pode passar-se de uma segunda a um uníssono ou de uma sétima a uma oitava, naquilo que se assemelha a uma moderna *appoggiatura.* Os trechos de descante são, além disso, estruturados através de pausas, que dividem a melodia em frases fáceis de apreender.

*Exemplo* ***3.8*** *—Léonin, início do versículo do* Alleluia Pascha nostrum, *que inclui a cláusula* nostrum

h ^ L . ' - - ^ £ F r fu} , i r g ' ' ' '

| r i - 1 | | | —1 5 | | i i r g r r i | * T i * r | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | strum | | | | *> |
| | | | | | | | | |

| | | l' M 'T~ | "7 U | | ' - ' ⊢ | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| r y J | | | 1 pj | | | |

| i h p— | | 7 , j « | | 1 | | | l i — , r f 0 M m |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | 1 |

| | | " ff | | | | ' n ' g |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | T P E L£J = | r r 7 | |

| | . . j TÍ | | | j hi j>i * j * | r ?' | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | |

*Esta versão da cláusula em* **nostrum** ***pode ser confrontada com a do manuscrito conhecido pelos especialistas como W2 (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Helmstedt, 1099) em NAWM 16b.***

A opção entre o estilo organal ou o descante não era uma questão de capricho do compositor. Baseava-se no princípio genérico de que o estilo organal, com longas notas na voz de tenor, era o mais indicado para os trechos silábicos ou pouco ornamentados do cantochão original — por outras palavras, nos trechos em que havia relativamente poucas notas para cada sílaba; mas nos trechos em que o cantochão original era já de si altamente melismático o tenor tinha de avançar mais rapidamente, de forma a não prolongar excessivamente a duração da peça no seu conjunto. Tais partes da composição, concebidas a partir dos trechos mais melismáticos do cantochão e escritas em estilo de descante, eram as chamadas *clausulae.* Cada cláusula era uma parte bem distinta da composição, com uma cadência final definida. Na fonte florentina donde foram extraídos os exemplos 3.7 e 3.8 este aleluia tem três cláusulas: em *nostrum,* como já vimos, em *latus,* da palavra *immolatus,* e na sílaba *lu* do último *alleluia.* Entre estas cláusulas surgem trechos com elas contrastantes em estilo organal. A seguir à última parte de descante, o coro termina a peça com as frases finais do aleluia em cantochão no qual se baseia o *organum.*

Uma das características distintivas do estilo de Léonin era a justaposição de elementos antigos e novos, fazendo alternar e contrastar passagens de ***organum*** do tipo melismático com o ritmo mais animado das cláusulas de descante. À medida que avançava o século XIII, o ***organum purum*** foi sendo gradualmente abandonado em favor do descante; no decurso desta evolução as cláusulas começaram por se transformar em peças quase independentes, acabando por dar origem a uma forma nova, o ***motete.***

**ORGANUM DE PÉROTIN — A** obra de Pérotin e dos seus contemporâneos pode ser considerada como uma continuação da obra produzida pela geração de Léonin. A estrutura formal básica do ***organum*** — uma alternância de trechos de canto em uníssono com trechos polifónicos — não foi modificada por Pérotin, mas dentro dos trechos polifónicos manifestou-se uma tendência cada vez mais acentuada para uma maior precisão rítmica. Não só as partes mais antigas, rapsódicas, de ***organum*** melismático foram muitas vezes substituídas por cláusulas de descante, como muitas das cláusulas mais antigas o foram também por outras, as chamadas ***clausulae*** de ***substituição,*** secções de estrutura bem definida e estilizada.

**O** tenor do ***organum*** de Pérotin era estruturado de forma característica, numa série de motivos rítmicos idênticos e reiterados, correspondendo, geralmente, ao quinto ou ao terceiro modos rítmicos; estes tenores, em transcrição moderna, produzem um efeito nítido de agrupamento binário em dois ou múltiplos de dois compassos (veja--se o exemplo 3.8). Além disso, a melodia do tenor, que no estilo de Pérotin era, regra geral, composta por notas mais breves do que os tenores de Léonin, tinha muitas vezes de ser repetida na totalidade ou em parte por foma a dar ao trecho a duração

ANÓNIMO IV COMPARA AS REALIZAÇÕES DE LÉONIN E PÉROTIN

*E notai que mestre Léonin, conforme aquilo que ficou dito, foi o melhor compositor de* organa, *que fez o grande livro do* organum *a partir do gradual e do antifonário por forma a embelezar o serviço divino. E este livro foi usado até ao tempo do grande Pérotin, que o refundiu e escreveu muitas cláusulas, ou* puncta, *pois ele era o melhor compositor de descante, melhor ainda do que Léonin. Já o mesmo não diremos quanto à subtileza do* organum, *etc.*

*Mas o mesmo mestre Pérotin fez excelentes* quadrupla, *como* Viderunt *e* Sederunt, *com grande abundância de cores da arte harmónica, e também vários e mui nobres* tripla, *como* Alleluia posui adiutorium, Nativitas, *etc. Compôs também* conductus *a três vozes, como* Salvatoris hodie, *e* conductus *a duas vozes, como* Dum sigillum summi patris, *e até* conductus *monofónicos* [simplices conductus] *com vários outros, como* Beata víscera, *etc.*

**Jeremy Yudkin, *The Music Treatise of Anonymous IV: a New Translation*, MSD, 41, Neuhausen-Stuttgart, AIM/Hanssler-Verlag, 1985, p. 39.**

que o compositor desejava. Ambos estes tipos de repetição — dos motivos rítmicos e da melodia — faziam também parte da estrutura formal do motete de finais do século xm. Os n.°ˢ 7 e 8 do exemplo 3.9, onde o tenor se desenvolve em unidades rítmicas idênticas, prenunciam, com efeito, a técnica do motete isorrítmico do século xiv, que estudaremos no próximo capítulo.

NAWM 16D — PÉROTIN <?), CLÁUSULA DE SUBSTITUIÇÃO EM *nostrum*

Uma cláusula de substituição, talvez composta por Pérotin, é a que encontramos no manuscrito de Florença para o melisma em *nostrum* (NAWM 16d). **O** compositor inverteu a ordem dos dois elementos da unidade rítmica (convertendo **J. J.** í* **J. J.** í* em **J.** J. **J.** í* **J. J.** í*) e na voz mais aguda adoptou o terceiro modo rítmico em vez do primeiro. Tal como na cláusula original, a melodia do tenor repete-se duas vozes (v. exemplo 3.8, no qual essas duas vozes aparecem indicadas pelos números i e n), mas na cláusula de substituição a repetição não começa na primeira nota da unidade rítmica.

Uma importante inovação introduzida por Pérotin e pelos seus contemporâneos foi a expansão do *organum* de duas vozes para três ou quatro. Uma vez que à segunda voz se chamava o *duplum,* a terceira e a quarta, por analogia, foram designadas, respectivamente, por *triplum* e *quadruplum.* Estes mesmos termos designavam também a composição no seu conjunto; um *organum* a três vozes era chamado um *organum triplum,* ou simplesmente um *triplum,* e um *organum* a quatro vozes um *quadruplum.* O *organum* a três vozes, ou *triplum,* tornou-se comum na época de Pérotin e continou a ser cultivado durante muito tempo; encontram-se alguns exemplos de *organa* deste tipo em manuscritos da segunda metade do século xm. Num *organum triplum* relativamente longo estão, geralmente, presentes dois estilos distintos, quer combinados, quer alternados. A maioria dos *tripla* começam com as longas notas do cantochão no tenor, movendo-se as duas outras vozes mais acima em frases medidas. Este estilo assemelha-se ao dos trechos de notas sustentadas do *organum* de Léonin, ou seja, de *organum purum,* mas partilha a precisão rítmica do descante nas

vozes mais agudas. Johannes de Garlandia, que escreveu um tratado sobre o ritmo do *organum* de Notre Dame, *De mensurabili musica,* reconhecia esse estilo intermédio, a que chamava *copula;* a *copula* organiza-se, tal como o descante, em ritmo modal na voz ou vozes superiores, mas, tal como o *organum purum,* tinha notas longas na voz inferior. Este autor apontou ainda uma outra importante característica da *copula,* ou seja, que a música tendia a organizar-se em frases antecedentes e consequentes.

Num *organum* típico de Pérotin, a uma parte inicial de *organum purum* seguir-se-á uma ou mais partes de descante, nas quais o tenor é também mensurai, embora não evolua tão rapidamente como as vozes mais agudas. A medida que a composição avança, as secções baseadas em notas sustentadas entrelaçam-se e alternam com secções em estilo de descante; estas últimas, regra geral, correspondem às partes melismáticas do cantochão original, enquanto as secções baseadas em notas sustentadas correspondem às partes mais silábicas do cantochão.

tu

*Página do* organum quadruplum *de Pérotin* Sederunt príncipes, *na versão de Florença (Biblioteca Medicea-Laurenziana, ms.* Pluteus, *29.1, fl. 6.). As três vozes superiores são em ritmo modal, sobre uma nota sustentada no tenor*

**NAWM 17 — PÉROTIN, ORGANUM QUADRUPLUM:** *Sederunt*

Esta é a música para a entoação, ou primeira palavra, do responso do gradual para o dia de Santo Estêvão. Faz parte de uma longa composição cuja execução devia durar cerca de vinte minutos. Uma vez que o texto não proporcionava ao compositor um meio de organizar a música, este recorreu a processos abstractos, puramente musicais. Um desses processos é a troca de vozes. Dos compassos **13** a 18 o *duplum* e o *triplum* trocam entre si motivos de dois compassos, de forma que as vozes mais graves repetem o mesmo motivo três vezes, como um *ostinato.* Nos compassos 24 a 29 dá-

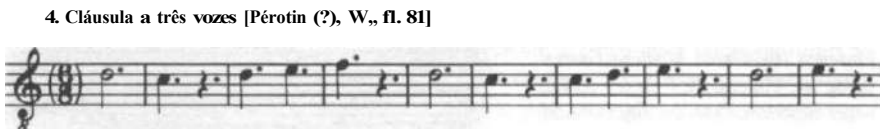
-se uma troca idêntica entre o *duplum* e o *quadruplum.* Entretanto, há um verso mais longo que passa do *quadruplum,* nos compassos 13-23, para o *triplum,* nos compassos 24-34. Ao mesmo tempo, os compassos 13-23 do *duplum* são equivalentes aos compassos 24-34 do *quadruplum.* Deste modo, é evidente que esta última sequência de compasso soa de forma exactamente igual à série anterior. Tal intercâmbio em grande escala deverá ter tornado a música mais interessante para os outros, mas os ouvintes terão simplesmente ouvido a repetição de um trecho de onze compassos. Trocas de vozes mais breves ocorrem ao longo de toda esta primeira parte de *Sederunt,* verificando-se também a repetição de motivos dentro de uma mesma voz. Especialmente dignos de nota, à luz do comentário de Garlandia, são os pares de frases quase idênticas, como, por exemplo, nos compassos 131-134 e 135-138, que apresentam uma relação de antécédente-conséquente. Os compassos 109-112 e 113-116 relacionam-se entre si do mesmo modo e, além disso, contêm trocas de vozes.

*Exemplo 3.9 — Tenores em* Domino *de* Haec dies

**1. Gregoriano** *(Graduale,* **p. 241)**

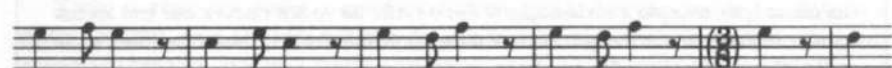
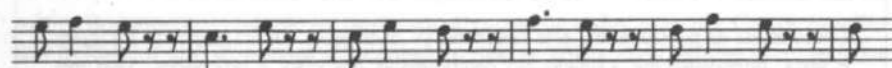
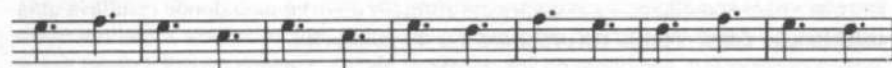
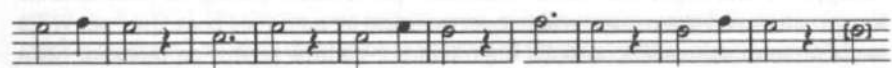
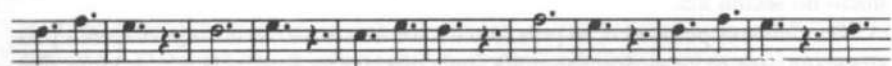
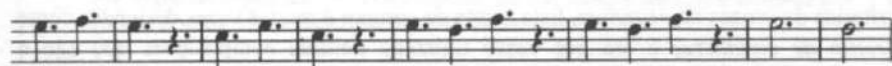
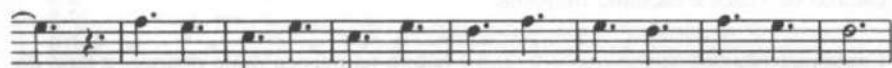
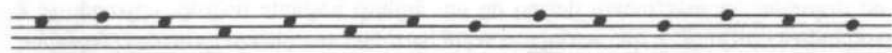
**2. Cláusula a duas vozes (Léonin, W , 11. 27')**

**3. Cláusula a três vozes [Pérotin (?), W„ fl. 46']**

**4. Cláusula a três vozes [Pérotin (?), W„ fl. 81]**

**5. Motete (W„ fis. 126-127; cf. ms. 131 de Las Huelgas)**

**6. Motete (ms. 190 de Montpellier)**

7. Motete (ms. 193 de Montpellier)

8. Motete (ms. 221 de Montpellier)

## *Conductus* polifónico

Os *tripla* e *quadrupla* de Pérotin e da sua geração constituem o ponto mais alto da polifonia estritamente eclesiástica da primeira metade do século XIII. O *conductus,* de que existem numerosos exemplos até cerca de 1250, desenvolveu-se a partir de fontes semilitúrgicas, como o hino e a sequência, mas acolheu mais tarde letras seculares. Os seus textos eram semelhantes aos do *conductus* monofónico dos séculos xi e xii e dos *versos* de S. Marcial: eram poemas métricos em latim, quase nunca litúrgicos, embora muitas vezes sobre temas sagrados; quando seculares, abordavam com seriedade questões morais ou acontecimentos históricos.

Os *conductus* polifónicos escritos por Pérotin e por outros compositores da escola de Notre Dame tinham um estilo musical menos complexo do que o do *organum.* A música do *conductus* polifónico era escrita a duas, três ou quatro vozes que, como no *organum,* se mantinham dentro de um âmbito bastante restrito, cruzando-se e voltando a cruzar-se, e que se organizavam harmonicamente em torno das consonâncias de oitava, quarta e quinta. As terceiras também têm lugar de destaque em certos *conductus,* se bem que o intervalo não fosse ainda aceite como consonância. O intercâmbio de vozes é bastante frequente.

**CARACTERÍSTICAS DO CONDUCTUS** — Como é hábito na música deste período, a base do ritmo era uma divisão tripartida do compasso, mas era característico do *conductus* que as vozes evoluíssem quase ao mesmo ritmo, o que contrasta com a maior variedade rítmica das vozes no *organum.* Esta forma de compor é muitas vezes designada como *estilo de conductus* e era por vezes utilizada noutras composições que não o *conductus;* por exemplo, hinos a duas ou três vozes, sequências, baladas e *rondeaux* foram escritos neste estilo ao longo dos séculos xn e XIII, bem com alguns motetes do início do século **XIII.**

O *conductus* polifónico do princípio do século XIII não se distinguia apenas pela sua textura quase homorrítmica; tinha ainda duas outras características próprias. Em primeiro lugar, a letra era quase sempre tratada de forma silábica. Verifica-se uma excepção a esta regra em certos *conductus* que incluem passagens relativamente longas sem texto, chamadas *caudae,* quer no início ou no fim da peça, quer por vezes também antes das cadências mais importantes e noutros pontos da melodia. Estas *caudae* (literalmente, «caudas»; cf. a palavra *coda),* que, por vezes, englobavam cláusulas preexistentes, vinham frequentemente introduzir uma variedade de ritmo entre as vozes semelhantes aos contrastes rítmicos do *organum,* donde resultava uma combinação entre o estilo do *organum* e o do *conductus.*

**NAWM 18 — CONDUCTUS:** *Ave virgo virginum*

Como muita da poesia latina, este *conductus* (v. exemplo 3.10) era dedicado à Virgem e seria, provavelmente, cantado em determinadas devoções e procissões. Tem três estrofes acompanhadas pela mesma música e, além disso, os dois primeiros pares de versos têm a mesma música em todas a vozes. Cada verso ocupa dois compasos de | na transcrição, excepto a exclamação *O radio* («Oh, de vossos raios»), que tem apenas quatro sílabas, em vez das seis ou sete do resto da estrofe. As curtas frases melódicas estão claramente separadas por traços nos manuscritos, sugerindo uma transcrição,

quer no primeiro modo, quer no segundo. As três vozes cantam a mesma letra ao mesmo tempo, embora o texto só apareça escrito por baixo do tenor.

*Exemplo **3.10** — Conductus do início do século* XIII: Ave virgo virginum

A - ve vir - go vir - gi - num Ver - bi cāri nis mel - la,
In - sa - lu - tem ho - mi - num Stil - lans lac et mel - la.

Ave, ***virgem das virgens, altar do verbo encarnado, que para salvação dos homens derramais leite e mel. Vós destes à luz o Senhor; vós fostes a cesta de Moisés.***

**Fonte: Florença, Biblioteca Medicea-Laurenziana, ms. *Pluteus,* 29.1, fls. 240-240v.**

Uma segunda característica distintiva do *conductus* polifónico do século XIII era a de que o tenor, em vez de provir de um cântico eclesiástico ou de qualquer outra fonte preexistente, era muitas vezes uma melodia composta de novo que servia de *cantus firmus* para uma determinada composição. O *conductus* e o seu antecessor, o verso (v. NAWM 15), foram, por conseguinte, as primeiras expressões, na história da música ocidental, da ideia de uma obra polifónica inteiramente original, independente do material melódico já existente, embora a nova melodia fosse usada da mesma forma que qualquer outro *cantus firmus.* Nos manuscritos a notação dos *conductus* é semelhante à dos *organa,* ou seja, em partitura: as notas correspondentes de cada voz estão alinhadas verticalmente, e o texto apenas vem escrito por baixo da voz mais grave (tenor). Provavelmente, seriam interpretados do modo que esta notação sugere, ou seja, com vozes a cantar todas as partes e os melismas vocalizados da mesma forma que os trechos melismáticos do *organum;* também como no *organum,* um ou vários instrumentos poderão ter duplicado algumas ou todas as vozes. Certos estudiosos defendem que só o tenor era cantado e que as vozes mais agudas eram tocadas por instrumentos; a ser isto verdade, então os melismas que surgem no início ou no fim das peças seriam puramente instrumentais.

Tanto o *organum* como o *conductus* foram gradualmente caindo em desuso a partir de 1250, e na segunda metade do século XIII o tipo mais importante de composição polifónica passou a ser o motete.

## O motete

**ORIGENS E CARACTERÍSTICAS GERAIS** — Como vimos, Leónin introduziu nos seus *organa* partes bem distintas (cláusulas) em estilo de descante. A ideia fascinou, manifestamente, os compositores da geração seguinte — a tal ponto que Pérotin e outros músicos criaram centenas de cláusulas de descante, muitas das quais concebidas como alternativas ou substitutos para as de Léonin e outros compositores mais antigos. Estas «cláusulas de substituição» eram permutáveis; podiam escrever-se cinco, ou mesmo dez, utilizando o mesmo tenor, e de entre estas o mestre de coro podia escolher qualquer uma para determinada ocasião. É de presumir que as vozes mais agudas acrescentadas não tivessem originalmente letra, mas ainda antes de meados do século começaram a ser-lhes adaptadas letras — geralmente tropos ou paráfrases, em verso latino rimado, do texto do tenor. Por fim, as cláusulas destacaram-se dos longos *organa* de que faziam parte e iniciaram uma vida própria enquanto composições separadas — do mesmo modo que a sequência, tendo começado por ser um apêndice do aleluia, veio mais tarde a tornar-se independente. Provavelmente por causa da letra, as recém-autónomas cláusulas de substituição receberam o nome de *motetes.* O termo deriva do francês *mot,* que significa «palavra», e começou por ser aplicado aos textos franceses que se acrescentavam ao *duplum* de uma *cláusula.* Por extensão, «motete» acabou por designar a composição no seu conjunto. A forma latina *motetus* é habitualmente utilizada para designar a segunda voz (o *duplum* original) de um motete; quando há mais de duas vozes, a terceira e a quarta têm os mesmos nomes *(triplum, quadruplum)* que no *organum.* Foram escritos milhares de motetes no século **XIII**; o estilo difundiu-se, a partir de Paris, por toda a Europa ocidental. Três dos mais importantes manuscritos que hoje subsistem foram publicados em edições modernas com comentários e fac-símiles: o códice de Montpellier, com 336 composições polifónicas, principalmente motetes, a maioria dos quais datam de cerca de meados do século, o códice de Bamberg, uma colectânea de 108 motetes a três vozes de data ligeiramente posterior, e o códice de Las Huelgas, conservado num mosteiro próximo de Burgos, em Espanha, que, embora escrito no século xiv, inclui entre as suas 141 composições polifónicas muitos motetes do século **XIII.**

Uma vez que a maioria dos motetes têm um texto diferente para cada voz, a forma habitual de identificar um motete é pelo título composto, que inclui o *incipit* (a primeira ou primeiras palavras) de cada uma das vozes, começando pela mais aguda, como nos exemplos 3.11 e 3.12. Os motetes são, na sua maior parte, anónimos; muitos deles constam, sob formas mais ou menos diferentes, de vários manuscritos, tornando-se, com frequência, impossível dizer qual das várias versões é a mais antiga. Foram adaptadas novas letras a velhas músicas e novas músicas a velhas letras. A mesma melodia tanto podia servir textos sagrados como profanos. Encontramos o mesmo tenor em diversos manuscritos, sempre com um *duplum* diferente. Um motete originalmente a três vozes podia perder uma das vozes superiores e subsistir como uma composição a duas vozes; mais frequentemente sucedia ser acrescentada uma terceira ou quarta voz a um motete mais antigo a duas ou três vozes, ou então uma das vozes superiores podia ser substituída por outra nova, permanecendo as restantes inalteradas. Por vezes, um motete perdia o seu tenor, ficando apenas com as duas vozes mais agudas. Em suma, o reportório das melodias de motetes, tanto dos tenores como das restantes vozes, pertencia ao domínio público; compositores e intérpretes

utilizavam livremente a música dos seus antecessores e alteravam-na sem a menor cerimónia.

O tipo mais antigo de motete, baseado na ***cláusula*** de substituição com textos latinos acrescentados às vozes mais agudas, em breve sofreu diversas modificações.

1. Uma evolução natural consistiu em pôr de parte as vozes mais agudas iniciais e, em vez de acrescentar letras a uma ou várias melodias preexistentes, conservar apenas o tenor e escrever uma ou mais melodias novas para o acompanhar. Esta prática deu aos compositores uma liberdade muito maior na selecção dos textos, já que, assim, podiam trabalhar sobre as palavras de qualquer poema, em vez de terem de escolher ou escrever um texto que se adaptasse a uma dada linha musical, e, ainda em consequência disto, podiam introduzir uma muito maior variedade de ritmo e fraseado nas melodias.

2. Foram escritos motetes para serem cantados fora dos serviços religiosos, em cenários profanos; as vozes superiores destes motetes tinham textos também profanos, geralmente em vernáculo. Os motetes com letras francesas para as vozes mais agudas continuavam a utilizar uma melodia de cantochão como ***cantus firmus,*** mas, uma vez que o ***cantus firmus*** já não desempenhava qualquer função litúrgica, não fazia sentido cantar-se o texto original latino; por isso estes tenores seriam, provavelmente, tocados com instrumentos.

3. Tornou-se habitual, ainda antes de 1250, utilizar textos diferentes, embora próximos no seu sentido, para as duas vozes superiores de um motete a três vozes. Os textos podiam ser ambos em latim, ou ambos em francês, ou (raramente) um em latim e outro em francês. Este tipo de motete a três vozes com textos diferentes (não necessariamente em línguas diferentes) para as vozes superiores passou a ser a forma usual na segunda metade do século XIII, e o princípio da politextualidade chegou até a encontrar um prolongamento na balada e no viralai do século xiv.

Na primeira metade do século xm praticamente todos os tenores de motetes tinham textos latinos extraídos do reportório dos tenores de cláusulas do ***Magnus líber.*** Uma vez que estas cláusulas tinham originalmente sido escritas sobre trechos melismáticos do cantochão, os seus textos compunham-se, no máximo, de uma meia dúzia de palavras, resumindo-se, por vezes, a uma única palavra ou até a parte de uma palavra. Por conseguinte, os tenores dos motetes tinham textos muito curtos — uma sílaba, uma palavra ou uma expressão, como ***immo latus*** ou ***nostrum (Alleluia Pascha nostrum),*** ou ***Haec dies, Domino, Quoniam, In seculum*** (do gradual da Páscoa ***Haec dies).*** Mesmo quando o texto era mais longo, os manuscritos dos motetes só apresentavam o ***incipit,*** por baixo da partitura do tenor, provavelmente por se partir do princípio de que, se a peça fosse executada na igreja, os cantores saberiam o resto da letra, e, se o fosse noutro local, a letra seria desnecessária. Os tenores tendiam a desenvolver-se segundo padrões rítmicos regulares, repetitivos, como os que se vêem no exemplo 3.9 (n.os 5, 7, 8) e no tenor do exemplo 3.11.

A partir de meados do século xm, em particular a partir de 1275, os tenores dos motetes passaram a ser extraídos de outras fontes que não os livros de Notre Dame; recorreu-se a ***kyries,*** hinos e antífonas. Desde 1250, os compositores começaram também a utilizar tenores extraídos de canções profanas contemporâneas e de estampidas instrumentais. A par deste alargamento do reportório, deu-se um relaxamento progressivo no modo como eram utilizadas as fórmulas rítmicas modais, dando origem a uma flexibilidade rítmica crescente. Além disso, à medida que avançava o

século, os compositores iam adquirindo uma sensibilidade mais apurada para a continuidade da linha melódica do motete no seu conjunto; em vez de fazerem coincidir sempre os finais de frases do *motetus* e do *triplum* com as pausas do tenor, aprenderam a começar e terminar as frases em pontos diferentes para as diversas vozes (como no exemplo 3.11), assim evitando o efeito de «pára-arranca» que se nota em certos motetes (por exemplo, em NAWM 16e).

**NAWM 16B-G— LÉONIN, ORGANUM DUPLUM:** *Alleluia Pascha nostrwn,* **CLÁUSULAS DERIVATIVAS E MOTETES**

Tanto a *cláusula* original como a de substituição do *organum Alleluia Pascha nostrum* (NAWM 16b) do *Magnus liber* foram transformadas em motetes, acrescentando-se-lhes textos em latim, em francês, ou em ambas as línguas. Por exemplo, a cláusula sobre *latus* (NAWM 16f), mediante a adaptação ao *duplum* do texto latino *Ave Maria, Fons ietitie,* converteu-se num motete em louvor da Virgem. A brevidade das frases do *duplum* obrigou o poeta a inventar finais rimados para o segundo verso de cada par. Uma das cláusulas de substituição em *nostrum* (NAWM 16d), ligeiramente modificada e acrescida de uma terceira voz ou *triplum,* transformou-se no motete *Salve salus hominum —O radians stella preceteris— Nostrum* (NAWM 16e). Os dois textos poéticos não têm qualquer relação com o versículo do aleluia, mas completam-se mutuamente, uma vez que ambos se dirigem à Virgem. Foram escritos em conformidade com a música, e não o contrário, de forma que o comprimento dos versos é irregular e o esquema rimático é extremamente simples, consistindo numa alternância de duas sílabas, *is* e *ia* no *duplum, um* e *ie* no *triplum.* O terceiro modo rítmico do *triplum* harmoniza-se com o do *duplum,* mas o comprimento das frases está calculado de forma que as pautas não se dêem em simultâneo. Este motete foi também adaptado a uma utilização profana mediante a substituição de um texto francês por cada uma das duas vozes superiores, a saber *Qui d'amors veut bien — Qui longuement porroit— Nostrum* (NAWM 16g). Tal como no motete latino, os dois textos reforçam-se um ao outro e cada um deles utiliza apenas duas sílabas diferentes na rima.

Os **TEXTOS DOS MOTETES —** Regra geral, os poemas usados como letras de motetes não eram de grande qualidade literária; neles abundam as alterações, as imagens e expressões estereotipadas, os esquemas rimáticos extravagantes e as estruturas estróficas caprichosas. Frequentemente, certas vogais ou sílabas são postas em evidência em todas as vozes, soando quer em simultâneo, quer à maneira de um eco, de forma que a semelhança de ideias dos textos se vê reforçada por uma semelhança dos sons vocálicos.

Nos motetes franceses, isto é, nos motetes com letra francesa, tanto no *motetus* como no *triplum,* era naturalmente raro haver qualquer relação entre os textos das vozes mais agudas e o tenor gregoriano, que funcionava simplesmente como um tradicional e cómodo *cantus ftrmus* executado por instrumentos. Os dois textos franceses eram quase sempre canções de amor. O *triplum* era, de um modo geral, alegre, e o *motetus* lamentoso, e ambos os poemas eram habitualmente escritos no estilo das contemporâneas cantigas dos troveiros, como sucede no exemplo 3.11. Um número considerável de motetes franceses compreende, numa ou mais das vozes superiores e geralmente no fim de cada estrofe, um *refrão,* um ou dois versos que surgem sob forma idêntica noutras cantigas do século XIII e têm, por conseguinte, um carácter de citação. A citação de refrões de outras peças tornou-se menos frequente na segunda metade do século, restringindo-se apenas aos motetes com tenores franceses.

A combinação das vozes não constituía um conjunto homogéneo, como a de um moderno trio ou quarteto; mesmo quando todas se faziam ouvir em simultâneo, cada uma delas guardava uma certa independência, permanecendo mais justapostas do que amalgamadas, à maneira das figuras da pintura medieval, que coexistem na mesma superfície física, mas não no mesmo espaço visual. A unidade das vozes manifestava-se através de correspondências tanto musicais como textuais: consonâncias simultâneas, ecoar de sons vocálicos entre as vozes, muitas vezes também através de meios mais subtis não imediatamente perceptíveis pelos sentidos, ou seja, através de relações simbólicas de ideias, relações que nos são menos acessíveis do que o seriam a um ouvinte medieval. Tal unidade simbólica era sentida como sendo suficientemente forte para se sobrepor mesmo a uma diferença de língua entre o *motetus* e o *triplum.*

**O MOTETE FRANCOMANO** — Nos primeiros motetes o *motetus* e o *triplum* tinham um carácter essencialmente análogo: entrelaçavam-se num andamento moderadamente rápido, introduzindo ligeiras modificações num modo rítmico de base, mas permaneciam praticamente indistintos no tocante ao estilo melódico. Num segundo momento os compositores procuraram muitas vezes introduzir diferenças de estilo não apenas entre as vozes superiores e o tenor, mas também entre as duas vozes mais agudas. Este tipo de motete, mais tardio, é por vezes denominado *franconiano,* do nome de Franco de Colónia, compositor e teórico que exerceu a sua actividade, aproximadamente, entre 1250 e 1280. O *triplum* tinha um texto mais longo do que o *motetus* e uma melodia bastante rápida, com muitas notas breves em frases curtas de âmbito reduzido; contra este *triplum,* o *motetus* cantava uma melodia mais ampla, de maior fôlego, mais lírica.

Em meados do século XIII um dos aspectos mais característicos do motete era a rigidez da estrutura rítmica do tenor; com efeito, a impressão de liberdade e frescura do fraseado assimétrico do *triplum* dependia, em grande medida, do seu contraste com a maior regularidade do *motetus* e principalmente com a persistência, no tenor, de um motivo fortemente marcado e invariável. Eni finais do século xm, todavia, até mesmo o tenor passou, por vezes, a ser mais flexível, mais próximo do das duas outras vozes.

**NAWM 20 — MOTETE:** *Pucelete — Je languis — Domino*

Gracioso exemplo de um motete de estilo franconiano é este *Pucelete — Je languis — Domino* (exemplo **3.11).** Cada uma das vozes deste motete segue um modo rítmico diferente. O tenor está no quinto modo; o *motetus* evolui predominantemente segundo a estrutura do segundo modo; o *triplum* adopta uma das versões do sexto modo, com a primeira nota dividida em duas mais breves.

O contraste musical entre as duas vozes superiores desta peça tem o seu fundamento nos textos. O *triplum* é uma copiosa descrição dos atractivos de certa senhora, e o *motetus* um lamento convencional do seu amante desesperado. O texto do tenor, *Domino,* refere-se simplesmente à origem desta melodia (para o enquadramento da palavra *Domino* no cântico *Benedicamus Domino,* veja-se o *Liber usualis,* p. **124)** e nada tem a ver com o *motetus* nem com o *triplum.* Enquanto a letra do *motetus* só imperfeitamente se adapta ao ritmo do segundo modo, o poeta do *triplum* aproveitou a recorrência do motivo rítmico inicial para criar correspondências análogas no texto.

O tenor, evidentemente instrumental, apresenta uma grande liberdade rítmica; com o seu fraseado diversificado e o seu andamento tranquilo, integra-se perfeitamente na textura da peça, em vez de se destacar no agressivo isolamento dos tenores de motetes mais antigos, de ritmo rígido. O músico que escreveu o tenor estava mais

interessado em conseguir uma certa variedade nos graus do modo em que se fariam as cadências do que em respeitar uma estrutura rítmica fixa. Embora a maioria das frases termine em *Ré,* os finais em *Dó* e *Lá* constituem variantes oportunas.

*Exemplo 3.11 — Motete:* Pucele — Je languis — Domino

M'a-mi-e - te la bru-ne - te, jo-li - e - te - ment Bele a - mi - e, qui ma vie en

giés moi, douce a - mi Ces - te ma - la

3 30.

/o bail-lie A - vés te-nu e tant, Je voz cri mer ci en sous - pi - rant.

li e Qu'a-mours ne m'o ci e.

*Triplum: Donzela formosa e amável, linda, gentil e doce, tesouro que tanto desejo, fazei-me feliz, puro, afável e amante. Não há em Maio rouxinol que tão alegre cante. De todo o coração amarei minha amiga, a morena, com toda a alegria. Bela amiga, que há tanto tempo tomastes por penhor a minha vida, suspirando, vos peço misericórdia.*
*Motetus: Definho de mal d'amor; antes quero morrer dele que de qualquer outro mal, tão bela é tal morte. Livrai-me, doce amiga, desta doença, ou o amor me matará.*

Em finais do século XIII surgiram dois tipos distintos de motetes: um com *triplum* rápido, de ritmo semelhante ao da fala, *motetus* mais lento e tenor de cantochão (se bem que interpretado por um instrumento) com uma estrutura rítmica rígida, e um segundo tipo, geralmente sobre um tenor profano em francês, em que todas as vozes evoluíam num ritmo mais igual, embora o *triplum* fosse muitas vezes a voz metodicamente mais importante.

O primeiro tipo de motete designa-se muitas vezes por *petroniano,* do nome de Petrus de Cruce (Pierre de la Croix), um dos poucos compositores identificáveis do século XIII, que exerceu a sua actividade, aproximadamente, entre 1270 e 1300. Escreveu motetes em que o *triplum* atingia uma velocidade inédita, em comparação com as vozes mais graves, sendo as notas longas cindidas em notas de valor cada vez menor. Originalmente, a breve era uma nota curta, como o próprio nome indica, talvez aproximadamente correspondente ao n.° 132 do metrónomo em meados do século XIII; em finais do século veio a representar uma duração de cerca de metade dessa, o que acabou por levar, com a continuação deste processo de «inflação» métrica ao longo do século XIV, a que a semibreve passasse a ser a nova unidade do tempo.

**NAWM 19 — MOTETE:** *Aucun vont —Amor qui cor— Kyrie*

Embora não atribuído a Petrus, este motete é em estilo petroniano (v. o início no exemplo 3.12). O tenor evolui em longas perfeitas uniformes (mínimas com ponto na transcrição), enquanto o *duplum,* baseando-se no segundo modo rítmico, não tem mais de duas semibreves (oito notas) por breve. O *triplum,* em contrapartida, afasta-se dos modos rítmicos, contendo duas a seis semibreves no tempo de uma breve. O *duplum,* como em muitos motetes mais antigos, organiza-se em frases de quatro compassos, mas as cadências do *triplum* nunca coincidem com os finais do *duplum,* dando à música uma continuidade sem quebras. Para permitir que o intérprete do *triplum* cantasse tantas notas, a duração da breve tinha de ser aumentada.

Tal como nos motetes politextuais numa única língua, os dois textos completam-se aqui um ao outro, mas neste caso o texto latino modera asceticamente o elogio efusivo do amor do texto francês.

*Exemplo 3.12 — Motete:* Aucun vont — Amor qui cor — Kyrie

***Triplum:** Alguns, por inveja, muitas vezes dizem mal do amor; mas não há vida melhor que a de amar lealmente. Pois de amar vem toda a cortesia, toda a honra e todos os bons ensinamentos.*
***Duplum:** Amor que fere o coração humano, que a afeição carnal engendra, (nunca, ou quase nunca, pode ser isento do vício]...*

**Fonte: Hoppin, *Anthology of Medieval Music,* n.° 54.**

As modificações na estrutura rítmica do motete ao longo do século xm foram mais profundas do que as modificações do seu vocabulário harmónico. Em 1300, como em 1200, a quinta e a oitava eram as consonâncias correctas aceites para os tempos fortes. A quarta tendia cada vez mais a ser considerada como uma dissonância. As terceiras começavam a adquirir, na prática, o estatuto de consonâncias, embora não fossem usadas com muito maior frequência no final do século do que no início. As mudanças de consonância seguiam o ritmo da voz de tenor; quer isto dizer que sobre cada nota do tenor devia haver consonâncias, enquanto entre estas notas as outras vozes eram livres de fazer dissonâncias. No estilo de Petrus de Cruce, em que as notas do tenor eram bastante longas, em comparação com as do *triplum,* existia um contraste característico entre um movimento melódico rápido e mudanças harmónicas prolongadas. A partir de 1250, as cadências começaram a ser mais frequentemente escritas sob

formas que permaneceriam fixas ao longo dos dois séculos seguintes; estas são apresentadas no exemplo 3.13.

*Exemplo 3.13 — Formas cadenciais*

f

Os músicos e o público do século **XIII** davam muito menos importância do que nós à dimensão harmónica ou vertical da música. Desde que se satisfizesse o ouvido com a recorrência das consonâncias nos devidos momentos, tolerava-se qualquer grau de dissonância. Passagens como a que é apresentada no exemplo 3.14 não eram raras nos motetes a quatro vozes de meados do século; as dissonâncias nos tempos fortes (assinaladas por asteriscos) justificavam-se através da regra de Franco, segundo a qual «quem quiser construir um *quadruplum*... deverá ter em mente as melodias já escritas, por forma que, se for discordante com uma, esteja em concordância com as outras». Mesmo na escrita a três vozes considerava-se suficiente que o *triplum* estivesse em consonância quer com o *motetus,* quer com o tenor nos tempos fortes. Além disso, ocorriam quase sempre choques dissonantes ocasionais em consequência da progressão livre das diversas linhas melódicas.

*Exemplo 3.14—Passagem de um motete de Montpellier*

**A NOTAÇÃO NO SÉCULO** xm — Os progressos no domínio do ritmo ao longo do século xm foram acompanhados por mudanças no campo da notação. Como atrás explicámos, a organização rítmica da música na primeira metade do século baseava-se nos modos rítmicos, nos quais nenhuma nota tinha valor fixo, sendo a métrica da letra ou o uso de ligaduras o principal meio de indicar um modo, bem como as variantes do padrão modal. Mas, entretanto, o aparecimento do motete criou novas dificuldades. A notação modal continuava a poder ser usada para os tenores, nos quais ou não havia letra ou cada sílaba se estendia num longo melisma. Contudo, acontecia muitas vezes que os textos das vozes mais agudas dos motetes não tinham qualquer regularidade métrica; além do mais, estes textos costumavam ser tratados de forma silábica, ou seja, com uma sílaba para cada nota. As ligaduras não tinham aqui a menor utilidade em virtude da regra inflexível segundo a qual uma ligadura nunca podia receber mais de uma sílaba. Tornava-se necessário encontrar um modo de estabilizar os valores temporais relativos das notas escritas, por forma que o intérprete percebesse facilmente qual o ritmo que se pretendia.

Foram propostos vários meios para atingir este ideal, mas é numa obra atribuída a Franco de Colónia que encontramos a codificação de um sistema efectivamente praticável. Na *Ars cantus mensurabilis* («A arte da música mensurável»), escrita provavelmente por volta de 1250, estipulavam-se regras para fixar o valor das notas isoladas, das ligaduras e das pausas. Este sistema de notação permaneceu em vigor durante o primeiro quartel do século xiv e muitas das suas características subsistiram até meados do século xvi.

A notação franconiana, tal como a dos modos rítmicos, baseava-se no princípio do agrupamento ternário. Havia quatro sinais para representar notas isoladas: a máxima: ^; a longa: 1; a breve: •, e a semibreve: •. A unidade temporal de base, o *tempus* (plural *têmpora),* era a breve. Uma máxima tinha sempre o valor de duas longas; uma longa podia ser perfeita (três *têmpora)* ou imperfeita (dois *têmpora);* uma breve tinha normalmente um só *tempus,* mas em certas circunstâncias podia ter dois, dando-se-lhe nesse caso o nome de breve *alterada;* do mesmo modo, a semibreve tanto podia ser *menor* (V, de *tempus)* como *maior* (V, de um *tempus).* Três *têmpora* constituíam uma *perfeição,* equivalente a um moderno compasso ternário. Como é evidente, este sistema não contempla aquilo a que chamamos ligaduras sobre a barra de compasso; a estrutura-padrão tem de caber por inteiro no âmbito de uma perfeição.

Os princípios fundamentais que regem as relações entre a longa e a breve são indicados no quadro que se segue, em que a longa perfeita é transcrita como uma mínima com um ponto:

1 1 • J . | /

^ • ^ s d JI d• (primeira longa imperfeita)

^ • • ^ - d• I J d I d• (segunda breve alterada)

, • . . , - d-|J J J|J .

. d J I J J J|d- (primeira longa imperfeita)

, i d J I J J J J d (ambas as longas imperfeitas)

. , = d J | J J J I J J I J (primeira longa imperfeita, última breve alterada)

Qualquer destas relações podia ser alterada através da introdução de um ponto, que representava uma divisão entre duas perfeições, por exemplo:

• ^ = d- IJ d (segunda longa imperfeita)

^ •• • ^ = d J | J d (ambas as longas imperfeitas)

, , . J J I J J I J . (primeira longa imperfeita, terceira breve alterada)

I I I I l I J (segunda breve alterada,
^ • ^ = »• I» o I» » segunda longa imperfeita)

Q ^ 5 )

**FRANCO DE COLÓNIA DISSERTA SOBRE A MÚSICA MENSURÁVEL — EXCERTO DE** *Ars cantus mensurabilis,* **C 1250**

*A música mensurável é a melodia medida por intervalos de tempo longos e breves. Para que se entenda esta definição, consideremos o que são a medida e o tempo. A medida é um atributo que indica a duração e a brevidade de qualquer melodia mensurável. Se digo «mensurável», é porque no cantochão este tipo de medida não está presente. O tempo é a medida do som propriamente dito, bem como do oposto do som, a sua omissão, comummente chamada pausa. Digo que «a pausa é medida pelo tempo», pois, se assim não fosse, duas melodias diferentes — uma com pausas, outra sem elas — não poderiam ser proporcionalmente conjugadas uma com a outra.*

*A música mensurável divide-se na que é totalmente mensurável e na que só o é parcialmente. A música totalmente mensurável é o descante, pois este é medido pelo tempo em todas as suas vozes. A música parcialmente mensurável é o* organum, *que não é medido em todas as suas vozes. A palavra* organum, *note-se, é usada em dois sentidos — no sentido próprio e no sentido comummente aceite. Pois o* organum *no sentido próprio é o* organum duplum, *também chamado* organum purum. *Mas no sentido comummente aceite o* organum *é qualquer cântico eclesiástico medido pelo tempo.*

**Trad. em SR, pp. 140-141.**

Idênticos princípios regiam as relações entre a semibreve e a breve. Além disso, estipulavam-se sinais para representar as pausas e regras, determinando o modo de distinguir se as notas das ligaduras eram longas, breves ou semibreves.

O sistema franconiano permitia que a breve fosse dividida em mais de três semibreves. Quando Petrus de Cruce começou a escrever música na qual quatro ou mais notas deviam ser cantadas dentro do valor temporal de uma breve, usou, muito simplesmente, tantas semibreves quantas as necessárias para as sílabas do texto, indicando, por vezes, com pontos o seu agrupamento. Deste modo, embora se utilizassem já, em finais do século xiii, valores temporais inferiores ao da semibreve menor, não existiam inicialmente na notação sinais específicos para os representar. É claro que, com o passar do tempo, acabou por ser concebido um esquema de organização, com notação apropriada, para aplicar a estes grupos de quatro ou mais semibreves.

Da evolução estilística do motete ao longo do século xra resultou ainda uma outra modificação na notação. Os primeiros motetes eram escritos em partitura, tal como as cláusulas de que derivavam. Quando as vozes superiores começaram a ter textos mais longos, correspondendo cada sílaba a uma nota, compositores e escribas em breve se deram conta de que estas vozes ocupavam muito mais espaço na página do que o tenor, que tinha menos notas e que, sendo melismático, podia ser escrito na notação modal abreviada das ligaduras. Escrever todas as vozes na partitura implicava que haveria longos espaços vazios na pauta do tenor, o que era um desperdício de espaço e de dispendioso pergaminho (v. exemplo 3.11). Uma vez que as vozes mais agudas cantavam textos diferentes, nada seria mais natural do que separá-las; assim, no motete a três vozes o *triplum* e o *motetus* passaram a ser escritos, quer em páginas contíguas, quer em colunas separadas da mesma página, com o tenor por baixo, numa única pauta, a toda a largura da folha. Esta forma de registar as vozes separadamente na mesma página ou em páginas contíguas, designada por *partitura de* coro, foi a forma habitual de escrever as composições polifónicas a partir de 1230 e até ao século xvi.

**HOQUETO** — A palavra *hoqueto* designa, em sentido estrito, não tanto uma forma como uma técnica. No hoqueto, o fluir da melodia é interrompido pela inserção de pausas, geralmente, de forma que as notas ausentes sejam cantadas por outra voz, repartindo-se, assim, a melodia entre as diversas vozes. O efeito sonoro é o de um soluço, *ochetus* em latim, donde deriva, provavelmente, o termo. Surgem, ocasionalmente, passagens em hoqueto nos *conductus* e motetes profanos de finais do século xiii e, com maior frequência, no início do século xiv. As peças em que esta técnica era usada de forma mais sistemática recebiam, elas próprias, o nome de *hoquetos.* Tais composições tanto podiam ser vocais como instrumentais. Um hoqueto instrumental tinha, por definição, um andamento rápido; com efeito, os teóricos distinguiam três andamentos: lento, para os motetes em que a breve do *triplum* se subdividia em muitas notas curtas (motetes em estilo petroniano); moderado, para aqueles em que não havia mais de três semibreves por breve (motetes em estilo franconiano); rápido, para os hoquetes.

## Resumo

O período que vai de meados do século xn ao final do século **XIII** pode ser considerado como uma época de características próprias na história da música. É geralmente designado pelo nome de *ars antiqua* — a «arte antiga», ou antiga maneira de compor, assim chamada pelos estudiosos modernos por oposição à *ars nova,* ou «arte nova», do século xiv — e distingue-se principalmente pelo rápido desenvolvimento da polifonia e pelo nascimento de três tipos de composição polifónica: o *organum* e o *conductus,* no período de Notre Dame até cerca de 1250, e o motete na segunda metade do século **XIII**. Toda esta actividade teve o seu centro em Paris, de forma que durante cento e cinquenta anos toda a música polifónica da Europa ocidental foi dominada pelos compositores franceses. As principais realizações técnicas destes anos foram a codificação do sistema rítmico modal e a invenção de um novo tipo de notação para o ritmo mensurável — tanto uma como outra exemplos da crescente tendência para explicitar os princípios racionais subjacentes à composição musical e para dar ao compositor um maior controle sobre o modo como as suas obras surgem interpretadas.

O espírito da música era objectivo. Os compositores visavam um equilíbrio frio dos elementos musicais no âmbito de uma sólida estrutura formal, ideal que transparece em todas as características fundamentais da música: adesão ao sistema dos modos rítmicos com agrupamento ternário dos tempos; dependência em relação ao cantochão enquanto base da composição; âmbito deliberadamente limitado das melodias; textura marcadamente linear; vocabulário harmónico elementar de quintas e oitavas; secundarização do apelo puramente sensual da música.

No princípio do século **XIII** quase toda a música polifónica era sacra; no final do século, se bem que não existisse ainda uma distinção nítida entre os estilos musicais sacro e profano, escreviam-se já composições polifónicas tanto para textos sagrados como profanos. Uma das formas polifonias, o motete de finais do século **XIII**, converteu-se como que num microcosmo da vida natural do seu tempo. A estrutura do motete, com a sua combinação heterogénea de canções de amor, músicas de dança, refrões populares e hinos sagrados, tudo isto vertido num rígido molde formal ba-

seado no cantochão, é análoga à estrutura da *Divina Comédia* de Dante, que, do mesmo modo abrange e organiza um universo de ideias sagradas e profanas no quadro de uma rígida estrutura teológica.

Por alturas do final do século xm, porém, este universo medieval perfeitamente fechado começava a desagregar-se, a perder tanto a sua coerência interna como o seu poder de dominar os acontecimentos. E surgem no motete, como num espelho, os sinais dessa desagregação: enfraquecimento gradual da autoridade dos modos rítmicos, relegação do tenor de cantochão para uma função puramente formal, promoção do *triplum* ao estatuto de solista, contrapondo-se ao acompanhamento das vozes mais graves. Estava aberto o caminho a um novo estilo musical, a uma nova forma de compor, numa época que iria encarar a música da segunda metade do século xm como um conjunto de formas velhas, antiquadas, ultrapassadas.

## Bibliografia

### Fontes: fac-símiles e edições de música

*Organum e conductus*

Tropário de Winchester: W. H. Frère, *The Winchester Troper,* Londres, Henry Bradshaw Society, 1894, fac-símile parcial e transcrição de textos; Andreas Holschneider, *Die Organa von Winchester,* Hildesheim, G. Olms, 1968, música e fac-símile; Alejandro Planchart, *The Repertory of Tropes at Winschester,* 2 vols., Princeton, Princeton University Press, 1977, transcrição musical.

Compostela: W. M. Whitehill e G. Prado, *Liber Sancti Jacobi, Codex Calixtinus,* 3 vols., Santiago de Compostela, 1944, fac-símiles, transcrições, comentários.

Notre Dame: as três fontes principais que se crê serem os descendentes mais completos do *Magnus liber organi* são os manuscritos Wolfenbüttel Helmstedt 628 (anteriormente 677), designado por W1, Wolfenbüttel Helmstedt 1099 (1206), designado por W2, e Florença-Bibl. Med.-Laur., plut. 29.1 (F). Estão todos publicados em fac-símile: J. H. Baxter (ed.), *An Old St. Andrews Music Book,* Londres, St. Andrews University Publications, 1931 (NI); Luther A. Dittmer (ed.), *Wolfenbüttel 1099,* Publications of Medieval Musical Manuscripts (PMMM) 2, Brooklyn, Institute of Medieval Music, 1960 (W2), e Dittmer (ed.), *Firenze, Biblioteca Mediceo-Laurenziana, pluteo 29.1, 2* vols., PMMM 10-11, Brooklyn, Institute of Medieval Music, 1966-1967 (F.).

Heinrich Husmann (ed.), *Die drei-und vierstimmige Notre Dame Organa,* Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1940, reed. Hildesheim, G. Olms, 1967, inclui todos os *organa* a três e quatro vozes de Pérotin. Ethel Thurston, *The Works of Pérotin,* Nova Iorque, Kalmus, 1970, é uma edição prática de todas as obras que o Anónimo IV lhe atribui. Como edições recentes de *conductus* temos: Thurston (ed.), *The Conductus Collection of MS Wolfenbüttel 1099,* 3 vols., Madison, W1, A-R Editions, 1980, e Gordon Anderson (ed.), *Notre Dame and Related Conductus. Opera Omnia,* Henryville, PA, Institute of Medieval Music, 1979-.

*Motetes*

W2: Gordon Anderson (ed.), *The Latin Compositions of Fascicules VII and VIII of the Notre Dame Manuscript Wolfenbüttel Helmstedt 1099 (1206), 2* vols., Brooklyn, Institute of Medieval Music, 1968, inclui comentários e traduções de textos de motetes originalmente em latim.

Códice de Montpellier: Yvonne Rockset, *Poliphonies du xnf siècle: le manuscript H 196 de la Faculté de Médecine de Montpellier,* Paris, Editions de l'Oiseau Lyre, 1935-1939, 4 vols.: 1, fac-símiles; 2, 3, transcrições; 4, comentário; Hans Tischler (ed.), *The Montpellier codex,* 3 vols., Madison, W1, A-R Editions, 1978.

Códice de Bamberg: Pierre Aubrey, *Cent motets du xnf siècle: publiés d'après le manuscript Ed. IV. 6 de Bamberg,* Paris, A. Rouart, Lerolle & Co., P. Geuthner, 1908, 3 vols.: 1, fac-símiles; 2, transcrições; 3, comentário; G. Anderson (ed.), *Compositions of the Bamberg Manuscript,* CMM 75, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1977.

Códice de Las Huelgas: Higini Angles, *El codex musical de Las Huelgas,* Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca de Catalunya, 1931, 3 vols.: 1, comentário; 2, fac-símiles; 3, transcrições.

A edição mais completa de motetes, que apresenta cada motete simultaneamente em várias versões segundo diversos manuscritos, é a de Hans Tischler (ed.), *The Earliest Motets (to circa 1270): a Complete Comparative Edition,* New Haven, Yale University Press, 1982, 3 vols., índice, notas, bibliografia.

## Fontes: teóricos

Para as traduções de *Musica enchiriadis, Scolica Enchiriadis* e Guido, v. a bibliografia do capítulo 2; v. também Joannes de Garlandia, *Concerning Measured Music (De mensurabili musica),* trad. Stanley H. Birnbaum, Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1978, e Anónimo IV, *De mensuris et discantu,* trad. Jeremy Yudkin, MSD 41, Neuhausen-Stuttgart, AIM/Hänssler, 1985; a *Ars cantus mensurabilis,* de Franco de Colónia, está traduzida em SR, pp. 139-159.

## Leitura aprofundada

*Questões de âmbito geral*

### Ritmo

Um dos trabalhos mais exaustivos sobre o ritmo é o de William G. Waite, *The Rhythm of Twelfth-Century Poliphony,* New Haven, Tale University Press, 1954. Muitas das conclusões de Waite têm vindo a ser contestadas: Leo Treitler, «Meter and rhythm in the *ars antiqua»,* MQ, 65, 1979, 524-558, defende que o ritmo era mais baseado na acentuação do que quantitativo. Uma das controvérsias mais acesas diz respeito ao ritmo do *Organum purum.* Jeremy Yudkin, «The rhythms of *Organum purum»,* JM, 2, 1983-1984, 355-376, resume as diversas posições e lança o próprio repto a Waite e a outros autores.

No tocante às fontes sobre o compasso e o ritmo antes da escola de Notre Dame, v. M. E. Fassler, «Accent, meter and rhythm in medieval treatises *De rithms»,* JM, 5, 1987, 164--190.

### Consonância

R. Crocker, «Discant, counterpoint, and harmony», JAMS, 15, 1962, 1-21, e GLHWM, 2, mostram como as regras do descante dão origem, em séculos ulteriores, às regras do contraponto e da harmonia. Ernest Sanders, em «Tonal aspects of 13th-century English poliphony», AM, 37, 1965, 19-34, discute a importância da unidade tonal na composição inglesa do século XIII, por oposição à composição francesa do mesmo século, e em «Consonance and rhythm in the ***Organum*** of the 12th and 13th centuries», JAMS, 33, 1980, 264-286, e Sarah Fuller, «Theoretical foundations of early ***Organum*** theory», AM, 53, 1981, 52-84, estudam as relações entre ritmo e consonância, citando os teóricos da época.

*Copula*

Jeremky Yudkin, «The anonymous of St. Emmeram and Anonnymous IV on the *copula»,* MQ, 70, 1984, 1-22.

**Notação**

Para mais pormenores sobre a notação da música polifónica dos séculos xii e xm, cf. Willi Apel, *The Notation of Polyphonic Music,* 5." ed., Cambridge, MA, Medieval Academy of America, 1961, Carl Parrish, *The Notation of Medieval Music,* Nova Iorque, W. W. Norton, 1978, e W. Waite, *The Rhythm of Twelfth-Century Polyphony.*

*Reportarias específicos*

**S. Marcial**

L. Treitler, «The polyphony of St. Martial», JAMS, 17, 1964, 29-42, e GLHWM 2, S. Fuller, «The myth of 'Saint Martial' polyphony», MD, 33, 1979, 5-26, refuta a ideia de que este reportório emanou de um único centro.

**Notre Dame**

O índice consagrado do reportório de Notre Dame é o de Friedrich Ludwig, *Repertorium organorum recentioris et motetorum vertustissimi stili,* Nova Iorque, Institute of Medieval Music, 1964-1978.

Para as novas descobertas acerca da vida de Léonin, v. Craig White, «Leoninus, poet and musician», JAMS, 39, 1986, 21-52.

Sobre Pérotin, v. E. Sanders, «The question of Perotin's oeuvre and dates», in *Festschrift für Walter Wiora zum 30. Dezember 1966,* ed. Ludwig Finscher e Christoph-Hellmut Mahling, Kassel, Bärenreiter, 1967, pp. 241-249.

Diversos pontos de vista sobre a história do *Magnus liber organi* são apresentados em H. Husman, «The origin and destination of the *Magnus liber organi»,* MQ, 49, 1963, 311-330, e em Hans Tischler, «The evolution of the *Magnus liber organi»,* MQ, 70, 1984, 163-174. Edward Roesner, «The origins of Wl», JAMS, 29, 1976, 337-380, e GLHWM, 2, Rebecca Baltzer, «Thirteength-century illuminated manuscripts and the date of th Florence manuscript*, JAMS, 25, 1972, 1-18, recorre a documentação iconográfica para determinar a data e proveniência de F.

Sobre o *conductus,* v. Janet Knapp, «Musical declamation and poetic in an early layer of Notre Dame conductus», JAMS, 32, 1979, 383-407.

**Motete**

F. Gennrich (ed.), *Bibliographie der ältesten französichen und lateinische Motetten,* Darmstadt, ed. do autor, 1957, cataloga os motetes e fornece informação sobre concordância, relações entre cláusulas, origem dos tenores e bibliografia. Os textos dos motetes estão publicados em Gaston Raynaud, *Recueil de motets français des xif et xuf siècles, in* Bibliothèque française du Moyen Age, Paris, F. Vieweg, 1881-1883, D. Harkbison, «The hocket motets in the old *corpus* of the Montpellier manuscript», MD, 25, 1971, 99-112, G. Anderson, «Notre Dame latin double motets ca. 1215-1250», *ibid.,* 35-92, H. Tischler, «Intellectual trends in thirteenth-century Paris as reflected in the texts of motets», in *The Music Review,* 29, 1968, 1-11, e D. Harbison, «Isorhythmic technique in the early motet», ML, 47, 1966, 100-109.

# *Música francesa e italiana do século xiv*

## Panorama geral

PANORAMA SOCIAL — Comparativamente falando, o século XIII foi uma era de estabilidade e unidade, enquanto o século xiv foi de mudança e diversidade. O grande símbolo deste contraste foi a situação do papado: no século XIII a autoridade da Igreja, tendo por centro o papa de Roma, era universalmente respeitada e reconhecida como suprema, não só em problemas de fé e moral, mas também, em grande medida, em questões intelectuais e políticas; no século xiv esta autoridade, especialmente a supremacia do papa, começou a ser largamente contestada. Durante a maior parte do século — de 1305 a 1378 — os papas, exilados em consequência da anarquia e dos tumultos que avassalavam Roma, residiram em Avignon, no Sueste da França (o «cativeiro de Babilónia»), e durante mais trinta e nove anos — até 1417 — houve sempre dois e, por vezes, até três candidatos rivais ao papado (o «grande cisma»). As críticas a este estado de coisas, bem como à vida muitas vezes escandalosa e corrupta do alto clero, tornaram-se cada vez mais acerbas, exprimindo-se não apenas por escrito, mas também em vários movimentos divisionistas e heréticos que foram os precursores da reforma protestante.

O século xni conciliava a revelação e a razão, o divino e o humano, as exigências do reino de Deus e as dos Estados políticos deste mundo. A filosofia do século xiv, em contrapartida, tendia a conceber a razão humana e a revelação divina como domínios separados, limitando-se a autoridade de cada uma à esfera que lhe competia: a Igreja cuidava das almas dos homens e o Estado das suas preocupações terrenas, mas nenhuma destas autoridades estava sujeita à outra. Assim, estavam lançadas as bases para a separação da religião e da ciência, da Igreja e do Estado, doutrinas que começaram a impor-se a partir do final da Idade Média.

O movimento centrífugo do pensamento do século xiv teve o seu paralelo nas tendências sociais. A quebra do progresso económico e a crise económica causada pelas terríveis devastações da peste negra (1348-50) e da guerra dos Cem Anos (1338-1453) deram origem a uma vaga de descontentamento urbano e de insurreições camponesas. O crescimento das cidades nos dois séculos anteriores reforçara o poder político da burguesia, acarretando um correspondente declínio da velha aristocracia feudal. No século xiv a cavalaria já quase não passava de uma mera forma, um código de boas maneiras e cerimoniais, deixando de representar uma força vital. O ideal medieval da unidade política da Europa perdeu terreno ante a realidade dos poderes separados e independentes: a França evoluiu no sentido de uma monarquia absoluta centralizada, a Península Italiana dividiu-se numa quantidade de pequenos estados rivais, cujos governantes, porém, disputavam a primazia na protecção às artes e às letras.

A crescente independência e importância dos interesses seculares traduzia-se no progressivo florescimento da literatura em língua vernácula: a *Divina Comédia,* de Dante (1307), o *Decameron,* de Bocácio (1353), e os *Contos de Cantuária,* de Chaucer (1386), são alguns dos grandes marcos literários no século xiv. O mesmo período assistiu aos primórdios do *humanismo,* um ressurgimento do estudo da literatura clássica grega e latina, que viria a constituir uma das influências mais importantes no Renascimento mais tardio. Na pintura Giotto (c. 1266-1337) assinalou a primeira ruptura definitiva em relação ao formalismo do estilo bizantino, no sentido de uma representação naturalista dos objectos. Tanto a literatura como o ensino e as artes participaram num movimento que cada vez mais os afastou da perspectiva relativamente estável, unificada, de base religiosa, que era a do século xni, levando-os a prestarem uma atenção crescente aos fenómenos variados e mutáveis da vida humana neste mundo.

**Cronologia**

1305: capela de Arena (Florença), frescos de Giotto (1266-1337).
1307: Dante (1265-1321), *Divina Comédia.*
1309: Clemente V escolhe Avignon para capital do Papado.
1316: eleição do papa João XXII (papa até 1334).
1321: Jehan des Murs (Johannes de Mûris) (c. 1300-c. 1350), *Ars nove musice.*
1322-1323 (aproximadamente): Philippe de Vitry, tratado *Ars nova.*
1353: Bocácio (1313-1375), *Decameron.*
1374: morte de Petrarca (n. 1304).
1377: morte de Guillaume de Machaut.
1378: início do cisma papal.
1386: Chaucer (c. 1340-1400), *Contos de Cantuária.*
1397: morte de Francesco Landini.

Tais mudanças, como é evidente, foram lentas: uma deslocação de índole progressiva, e não uma súbita inversão de valores. Muitas das tendências e aspectos característicos do século xiv tinham já surgido antes de 1300 e muitos dos traços do século xiu perduraram até bem depois de este chegar ao fim.

**PANORAMA MUSICAL** — *Ars nova* — a «nova arte» ou «nova técnica» — foi o título de um tratado escrito em 1322 ou 1323 pelo compositor e poeta Philippe de Vitry, bispo de Meaux (1291-1361). A designação era tão feliz que veio a ser usada para designar o estilo musical que imperou em França na primeira metade do século xiv. Os músicos dessa época tinham plena consciência de estarem a abrir um caminho novo,

*A pintura de Giotto marca o início do movimento realista em Itália. Este fresco (datado de 1305) representa o encontro de Joaquim e Ana na Porta de Ouro de Jerusalém (Pádua, capela da Arena)*

como o demonstra não apenas o título de Vitry, mas também o de uma outra obra francesa, a ***Ars nove musice {Arte da Música Nova,*** 1321), de Jehan des Murs. No campo oposto situava-se um teórico flamengo, Jacob de Liège, que, no seu enciclopédico ***Speculum musicae (Espelho da Música,*** c. 1325), defendia energicamente a «antiga arte» de finais do século **XIII** contra as inovações dos «modernos».

Os principais problemas técnicos em discussão eram os seguintes: (1) aceitação de princípio da moderna divisão binária ou imperfeita da longa e da breve (e, com o passar do tempo, também da semibreve) em duas partes iguais, além da tradicional divisão ternária em três partes iguais ou duas desiguais; (2) o uso de quatro ou mais semibreves com equivalentes a uma breve — já inaugurado nos motetes de Petrus de Cruce — e, ulteriormente, de valores ainda menores.

## A *ars nova* em França

Os compositores do século xiv produziram muito mais música profana do que música sacra. O motete, que começara por ser uma forma sacra, já estava, em grande

medida, secularizado antes do final do século XIII, e esta tendência continuou a acentuar-se. O mais antigo documento musical francês do século xiv é um manuscrito ricamente iluminado (Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 146), datado de 1310--1314, de um poema satírico, o *Roman de Fauvel,* no qual estão interpretadas 167 peças de música. Este manuscrito constitui, com efeito, uma antologia da música do século XIII e início do século xiv.

A maioria das peças do *Roman de Fauvel* são monofónicas — rondeis, baladas, canções de refrão e diversos tipos de cantochão —, mas a compilação também inclui 34 motetes polifónicos. Entre estes, a par de outros exemplos do estilo dos finais do século xm, há vários que introduzem a nova divisão binária da breve. Muitos dos textos são denúncias do clero, e surgem muitas alusões aos acontecimentos políticos contemporâneos. Tais alusões são características do motete do século xiv, tal como anteriormente o haviam sido do *conductus;* além disso, no século xiv o motete tornou--se a forma típica de composição para a celebração musical de solenidades importantes, tanto eclesiásticas como seculares, função que conservou durante a primeira metade do século xv.

Cinco dos motetes a três vozes do *Roman de Fauvel* são de Philippe de Vitry; nove outros motetes, provavelmente também de sua autoria, fazem parte do códice de Ivrea, escrito por volta de 1360. De Vitry distinguiu-se na sua época, quer como poeta, quer como compositor; Petrarca elogiou-o, chamando-lhe «o único verdadeiro poeta de França»[1]. Os tenores dos seus motetes desenvolvem-se muitas vezes em segmentos de ritmo idêntico, segundo o mesmo princípio que já encontrámos nalguns motetes do século xm (v. exemplos 3.9 e 3.11); também como em certos motetes mais antigos, a fórmula rítmica pode variar após um determinado número de repetições. Só que agora tudo isto se passa a uma escala muito maior do que antes: o tenor é mais longo, os ritmos são mais complexos, toda a linha melódica evolui tão lentamente, tão pesadamente, sob as notas mais rápidas das vozes superiores, que deixa de ser

Q ^ 2 >

**JACOB DE LIÈGE REAGE CONTRA A** *ars nova*

*Em certa ocasião em que se reuniram alguns bons cantores e leigos judiciosos, e em que se cantaram motetes à maneira moderna e também alguns antigos, pude verificar que até mesmo aos leigos agradaram mais os motetes antigos e a maneira antiga do que os novos. E, ainda que a maneira nova tenha agradado quando era novidade, tal não acontece já, começando até a desagradar a muitos. Deixai, pois, que a música antiga e a antiga maneira de cantar voltem à sua terra natal; deixai que voltem a ser praticadas; deixai de novo florescer a arte racional. Pois ela foi exilada, a par da correspondente técnica de cantar, como que violentamente expulsa da comunidade dos cantores; mas tal violência não deverá ser eterna. Onde vedes, afinal, tão grandes motivos de agrado nesta lascívia estudada através da qual — e muitos são os que assim pensam — se perdem as letras, se diminui a harmonia das consonâncias, se altera o valor das notas, se despreza a perfeição, se exalta a imperfeição e se destrói a medida?*

**Excerto do *Speculum musicae,* c. 1325, livro 7, cap. 46, trad. ing. *in* SR, pp. 189-190.**

[1] *Letters from Petrarch (Cartas de Petrarca),* trad, de Morris Bishop, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1966, p. 87.

identificável como melodia, funcionando antes como um alicerce sobre o qual é constituída a peça. Isto é bem evidente no motete *Garrit gallus — In nova fert — Neuma,* de Philippe de Vitry (NAWM 21).

O **MOTETE ISORRÍTMICO** — A medida que avançava o século xiv, teóricos e compositores — em boa parte devido à influência de Philippe de Vitry — começaram claramente a considerar tais tenores de motetes como sendo constituídos por dois elementos distintos: o conjunto dos intervalos melódicos, a que davam o nome de *color,* e a estrutura do ritmo, denominada *talea* («corte» ou segmento). *Color* e talea podiam combinar-se de diversas maneiras: por exemplo, se ambas tinham a mesma duração, a *color* podia ser repetida com os valores das notas da *talea* reduzidos a metade (ou numa outra razão diferente), ou então a *color* podia abarcar três *taleae,* sendo depois repetida com as *taleae* em valores reduzidos, ou então *color* e *talea* tinham durações tão diferentes que os seus finais não coincidiam, de forma que certas repetições da *color* começavam a meio de uma *talea.* Os motetes com um tenor construído com base no uso de tais repetições são chamados *isorrítmicos* («mesmo ritmo»). Em certos casos não é só o tenor que é escrito isorritmicamente, mas também as vozes mais agudas, e esta técnica aplicava-se ainda ocasionalmente a outras formas musicais. Note-se ainda que nalguns motetes as *colores* se sobrepõem às *taleae.* Ou então, quando os

*Um charivari, ou serenata ruidosa, acorda Fauvel e Vaine Gloire na noite de núpcias — iluminura do* Roman de Fauvel *(1310--1314), poema de Gervais du Bus com muitas interpolações musicais. Fauvel é um cavalo ou burro alegórico que encarna os pecados representados pelas letras do seu nome:* flatterie *(adulação),* avarice *(avareza),* vilaine *(vileza),* variété *(leviandade) e* lâcheté *(cobardia) (Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 146)*

finais de ambas coincidem, a segunda *color* pode ter *taleae* com os valores das notas reduzidos a metade, como acontece, por exemplo, no motete *De bon espoir — Puisque la douce — Speravi* de Guillaume de Machaut[2].

**NAWM 21 —PHILIPPE DE VITRY, MOTETE DO** *Roman de Fauvei. Garrit gallus - In nova fert— Neuma*

O exemplo 4.1 apresenta o tenor isorrítmico do motete *Garrit gallus.* O compositor dividiu a melodia em *neuma* em três partes iguais para poder apresentar três vezes a estrutura rítmica ou *talea.* Repetiu depois a melodia numa segunda *color,* usando *taleae* idênticas. *Garrit gallus* apresenta ainda um outro nível de complexidade. O tenor, na notação original, está parcialmente escrito em notas vermelhas para avisar o cantor de que esse segmento em notação «colorida» tem divisão binária, por oposição à divisão ternária da notação negra. No exemplo 4.1 esses segmentos estão assinalados por chavetas horizontais incompletas. Em termos do valor das notas da transcrição, o segmento colorido compõe-se de cinco pares de unidades de \, sendo precedido e seguido por um conjunto de três unidades de \. Esta mistura de agrupamentos duplos e triplos é uma das novas técnicas da *ars nova.* Outra característica distintiva deste tenor é o facto de o segmento colorido ser ritmicamente simétrico em relação à pausa central.

*Exemplo 4.1 — Philippe de Vitry, tenor do motete* Garrit gallus —In nova fert— Neuma

**Fonte: Hoppin,** ***Anthology of Medieval Music,*** **pp. 120-125.**

Como tantas vezes sucede nestes motetes, há uma forma audível quase em conflito com a estrutura isorrítmica, se bem que subtilmente influenciada por ela. Em *Garrit*

[1] Transcrito no vol. li, pp. 119-122, de *Polyphonic Music of the Fourteenth Century.*

*gallus* os inícios e finais dos versos pouca relação parecem ter com os inícios e finais das *taleae* do tenor. Em contrapartida, as duas vozes superiores estão nitidamente coordenadas entre si; o *duplum* termina sempre a frase com uma pauta um compasso antes do *triplum.* Estes pontos, em vez de coincidirem com os finais das *taleae,* relacionam-se com os segmentos coloridos, uma vez que o *duplum* faz quase sempre uma pausa no início de um segmento colorido, enquanto o *triplum* faz o mesmo no final do segmento. Os segmentos coloridos influenciam ainda o *triplum* noutro aspecto importante: o *triplum* é isorrítmico sobre três de entre eles (nos compassos 32, 57 e 82). A dicotomia dois-três surge, por conseguinte, como o elemento estrutural mais importante do ponto de vista do ouvinte. O dualismo do espírito e da matéria manifesta-se, assim, de forma palpável nesta música.

Como tivemos ocasião de ver, a ideia básica da isorritmia já não era nova no século xiv, mas neste século e ainda no seguinte é que veio a ser aplicada de forma cada vez mais sistemática e complexa. A isorritmia era um meio de conferir unidade a longas composições para as quais não havia outro processo eficaz de organização formal. **É** verdade que as repetições interligadas de *color* e *talea,* estendendo-se ao longo de grande trechos musicais, estavam longe de serem óbvias para quem as ouvia. A estrutura isorrítmica, no entanto, mesmo não sendo imediatamente perceptível, tem por efeito impor uma forma coerente ao conjunto da peça; e o próprio facto de tal estrutura ser oculta — de existir, por assim dizer, pelos menos em certa medida, no reino da abstracção e da contemplação, e não como qualquer coisa susceptível de ser plenamente captada pelo sentido do ouvido — era de molde a agradar a um músico medieval. Já vimos até que ponto eram importantes no *organum* do século **XIII** tais factores místicos, supra-sensoriais, como o evidencia a conservação, no tenor, dos temas do cantochão litúrgico, mesmo quando a melodia original era tão alongada ou sofria tais distorções rítmicas que se tornava irreconhecível (v. exemplo 3.7). Este mesmo gosto pelos sentidos ocultos, levando por vezes a um obscurecimento deliberado, caprichoso, quase perverso, do pensamento do compositor, percorre como um fio condutor toda a música da alta Idade Média e do Renascimento.

Poder-se-á ver nisto uma propensão tipicamente medieval, mas a verdade é que também a encontramos noutros períodos históricos, nomeadamente nas composições de Bach e de Alban Berg, que em 1925 utilizou a isorritmia numa das «invenções» da sua ópera *Wozzeck* (NAWM 159). Aludindo às formas tradicionais que introduzira na ópera, Berg dizia o seguinte: «Ninguém [...] por muito ciente que possa estar das formas musicais incluídas na estrutura da ópera e da precisão e lógica com que esta foi concebida [...] dá pela presença das diversas fugas, invenções, *suites,* andamentos de sonata, variações e *passacaglias,* sobre as quais tanto se escreveu[3].» Os compositores dos séculos xiv e xv tinham uma atitude semelhante em relação à construção isorrítmica dos motetes.

**GUILLAUME DE MACHAUT** — O mais importante dos compositores da *ars nova* em França foi Guillaume de Machaut (c. 1300-1377). Machaut nasceu na província de Champagne, no Norte da França. Teve instrução clerical e foi ordenado sacerdote; com vinte e poucos anos tornou-se secretário do reio João da Boémia, a quem acompanhou em diversas campanhas militares por várias regiões da Europa. Após a

[3] *Post-scriptum* de «A guide to Wozzeck», de W. Reich, MQ, 38, 1952, 21.

morte do rei João na batalha de Crécy, em 1346, Machaut ficou ao serviço da corte francesa, vindo a terminar os seus dias como cónego em Reims. Machaut ganhou fama não apenas como músico, mas também como poeta. A sua obra musical inclui exemplos de quase todas as formas em uso no seu tempo e revela-o como um compositor em quem se combinam tendências conservadoras e progressivas.

A maioria dos 23 motetes de Machaut baseiam-se no modelo tradicional: um tenor litúrgico instrumental e textos diferentes para as duas vozes mais agudas. Os seus motetes exemplificam as tendências da época no sentido de uma maior secularização, maior duração e muito maior complexidade rítmica. A estrutura isorrítmica abrange, por vezes, não apenas o tenor, mas também as vozes superiores. O hoqueto tem um papel considerável nestes motetes, mas a única obra de Machaut especificamente denominada «hoqueto» é uma peça a três vozes de estrutura semelhante à do motete, embora aparentemente instrumental, com um tenor isorrítmico baseado no melisma sobre a palavra *David* de um versículo de um aleluia.

**OBRAS PROFANAS** — As cantigas monofónicas de Machaut podem ser consideradas como um prolongamento da tradição dos troveiros em França. Entre elas contam-se dezanove *lais,* uma forma do século xn semelhante à sequência, e cerca de vinte e

*Guillaume de Machaut, no seu escritório, recebe a visita de* Amour, *que lhe apresenta os seus três filhos,* Doux Penser *(Doces Pensamentos),* Plaisance *(Prazer) e* Espérance *(Esperança). Miniatura do* atelier *de Jean Bondol, ilustrando um manuscrito das obras de Machaut (Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 1584)*

cinco cantigas a que ele deu o nome de ***chansons balladées,*** embora a sua designação mais vulgar seja ***viralai.*** Característica do ***viralai*** é a forma ***Abba...,*** na qual ***A*** representa o refrão, ***b*** a primeira parte da estrofe (que é repetida) e ***a*** a segunda parte da estrofe (que utiliza a mesma melodia do refrão). Quando há várias estrofes, o refrão ***A*** pode ser repetido no fim de cada uma delas.

Machaut escreveu também sete ***viralais*** polifónicos a duas vozes e um a três vozes. Quando há duas vozes, o solo vocal é acompanhado por um tenor instrumental mais grave. Nestes ***viralais*** Machaut introduziu ocasionalmente uma rima musical entre os finais das duas secções melódicas.

Onde Machaut ilustrou mais claramente as tendências da ***ars nova*** foi nos seus ***viralais,*** rondeis e baladas polifónicos — as chamadas ***formes fixes.*** Aí explorou as possibilidades da nova divisão binária do tempo, subdividindo muitas vezes um ritmo triplo lento ou organizando simplesmente o ritmo com base na divisão binária, mais perceptível ao ouvido, como acontece em ***Quant Theseus*** (NAWM 24) ou no ***Agnus*** da missa (NAWM 25). Embora continuemos a ouvir quintas paralelas e muitas dissonâncias pungentes em Machaut, a sonoridade dominante, mais branda, da terceira e da sexta e a impressão geral de ordem harmónica distinguem a sua música da ***ars antiqua.*** O novo lirismo do século xiv revela-se na linha melódica flexível e delicadamente trabalhada do solista com uma tal inflexão de sinceridade que consegue dar vida até mesmo à linguagem estilizada da poesia cavalheiresca. Era o próprio Machaut quem declarava que o verdadeiro canto e a verdadeira poesia só podiam vir do coração («Car qui de sentiment non fait/son oeuvre et son chant contrefait»)[4]. A voz mais aguda, ou ***cantus,*** é a voz principal, sendo o tenor composto para a acompanhar e o ***triplum*** ou contratenor (bem como uma eventual quarta voz) organizados em consonância com o tenor.

Uma das mais importantes realizações de Machaut foi o desenvolvimento do estilo da «balada» ou «cantilena». Este estilo é exemplificado nos seus rondeis e viralais polifónicos e ainda nas suas quarenta e uma ***ballades notées,*** assim designadas para as distinguir das baladas poéticas sem música. As baladas de Machaut, cuja forma é em parte uma herança dos troveiros, compunham-se normalmente de três ou quatro estrofes, todas elas cantadas com a mesma música e seguidas de um refrão. Dentro de cada estrofe, os dois primeiros versos (ou pares de versos) tinham a mesma música, embora muitas vezes com finais diferentes; os restantes versos de cada estrofe, bem como o refrão, tinham uma música diferente, cujo final podia corresponder ao final da primeira parte. A fórmula da balada é, assim, semelhante à do ***Bar*** dos ***Minnesinger;*** podemos resumi-la no esquema ***aabC,*** em que C representa o refrão.

**NAWM 24 — GUILLAUME DE MACHAUT, BALADA DUPLA:** *Quant Theseus — Ne quier veoir*

Esta composição é uma balada dupla a quatro vozes, na qual cada uma das vozes mais agudas tem o seu texto próprio. Ao contrário do que sucede com as outras baladas, todas sobre poemas da sua autoria, Machaut escolheu como primeiro texto um poema de Thomas Paien. Para o acompanhar escreveu um segundo poema, cantado pelo *cantus ti,* à maneira de uma réplica num desafio amigável. Podemos datar a peça a

[4] Machaut, *Remede de fortune,* versos 407-408, in *Oeuvres,* ed. Ernest Hoppfner, Paris, Firmin Didot, 1811, 2, 15.

partir da correspondência amorosa entre Machaut e uma jovem poetisa, Péronne, a quem a enviou em 3 de Novembro de 1363, dizendo: «Já a ouvi várias vezes e satisfaz--me plenamente.» As duas partes vocais têm a mesma amplitude e trocam frequentemente material melódico entre si, surgindo até, a dada altura, um momento de imitação (compassos 44-45). As duas vozes partilham ainda o texto do refrão, *Je voy asses, puis que je voy ma dame* («Vejo o bastante, pois vejo a minha senhora»). Por oposição à complexa arquitectura subliminar do motete isorrítmico, a forma da balada revela-se na zona superficial da sensibilidade.

Apesar da bitextualidade, todos os versos começam e chegam às cadências em simultâneo, sendo esta coerência reforçada pelo facto de Machaut ter imitado as rimas usadas pelo seu modelo, o que, por sua vez, permite que os longos melismas simultâneos sejam cantados sobre as mesmas penúltimas sílabas. Embora a forma da música seja *a* (final aberto), *a* (final fechado), *b, C,* os últimos onze compassos do refrão (C) são quase idênticos no final de *a.* Esta economia de material é característica de Machaut. As partes inferiores são vozes de suporte que se baseiam no uso de sincopas, ou então, quando a linha vocal é sincopada, os tempos apoiados proporcionam um baixo e um reforço harmónicos. O facto de a peça ter quatro vozes não torna, no entanto, as cadências mais cheias, pois todas elas se baseiam em consonâncias perfeitas de quinta e oitava, excepto a cadência que precede o refrão, que contém uma terceira no acorde final.

Machaut escreveu baladas a duas, três e quatro vozes e para diversas combinações de vozes e instrumentos, mas as suas composições mais características eram para tenor solo ou dois tenores com duas partes instrumentais mais graves. As baladas a duas vozes, cada uma com o seu texto, denominam-se *baladas duplas.*

A forma do rondei seduzia grandemente os poetas e músicos da baixa Idade Média. Tal como o viralai, o rondei só utilizava duas frases musicais, habitualmente combinadas segundo o esquema *ABaAabAB* (as maiúsculas assinalam o refrão do texto). Muitas das canções do *Jeu de Robin et de Marion,* de Adam de la Halle, são rondeis, alguns dos quais polifónicos, e há tenores de motetes do século **XIII** em forma de rondei. Os rondeis de Machaut têm um conteúdo musical extremamente sofisticado, sendo um deles frequentemente citado como exemplo de mestria: o texto enigmático do tenor — *Ma fin est mon commencement et mon commencement ma fin* («O meu fim é o meu princípio e o meu princípio o meu fim») — refere-se ao facto de a melodia do tenor ser a mesma da voz mais aguda, só que cantada do fim para o princípio, e a melodia da segunda metade do contratenor é a inversão da primeira metade.

A **MESSE DE NOTRE DAME DE MACHAUT** — A composição musical mais famosa do século xiv é a *Messe de Notre Dame* de Machaut, um arranjo a quatro vozes do ordinário da missa acrescido da fórmula final *Ite, missa est.* Não era o primeiro arranjo polifónico do ordinário; já havia, pelo menos, quatro outros ciclos anteriores, mais ou menos completos. Mas a missa de Machaut é importante por causa das suas amplas proporções e textura a quatro vozes (invulgar na época), por ser claramente concebida como um todo musical e, sob todos os pontos de vista, uma obra de primeira grandeza. Nos séculos **XII** e **XIII** os compositores de música polifónica tinham-se interessado principalmente pelos textos do próprio da missa, como o exemplificam os graduais e aleluias dos *organa* de Léonin e Pérotin; também musicavam, por vezes, certas partes do ordinário, mas, quando tais peças eram inter-

pretadas conjuntamente num serviço religioso, a sua selecção e combinação eram arbitrárias. Ninguém parecia dar a menor importância ao facto de o *Kyrie, o Gloria,* o *Credo, o Sanctus* e o *Agnus Dei* serem ou não no mesmo modo, baseados ou não no mesmo material temático, apresentando ou não entre si alguma espécie de unidade. Esta atitude manteve-se até cerca do segundo quartel do século xv; embora os compositores do século xiv e início do século xv escrevessem músicas para o ordinário, regra geral, não se esforçavam por interligarem musicalmente os vários andamentos. Nos manuscritos as diferentes partes da missa estavam, geralmente, separadas uma das outras, agrupando-se todos os glórias, em seguida todos os credos, e assim por diante; o mestre de coro podia escolher uma a uma, dentro destas compilações, as peças que considerasse apropriadas para apresentar o ordinário completo. Por conseguinte, a *Messe de Notre Dame* de Machaut, na medida em que o autor parece ter considerado as cinco divisões do ordinário como uma única composição musical, e não como uma sequência de peças separadas, é excepcional não apenas para o seu tempo, mas também para os setenta e cinco anos seguintes. Não é fácil definir os meios pelos quais se consegue dar unidade a esta obra; a relação entre andamentos baseia-se mais numa semelhança genérica de atmosfera e de estilo do que propriamente em ligações temáticas mais óbvias, embora certos comentadores tenham chamado a atenção para a recorrência de um determinado motivo musical ao longo de toda a obra.

*Exemplo 4.2 — Motivo da missa de Machaut*

Tanto o *Gloria* como o *Credo,* provavelmente devido à dimensão dos respectivos textos, têm uma elaboração directa em estilo silábico, à maneira dos *conductus;* a música extraordinariamente austera, cheia de *progressões paralelas,* dissonâncias estranhas, acordes cromáticos e pausas abruptas, organiza-se numa forma estrófica livre, uma série de «estâncias» musicais articuladas por meio de cadências marcadas e semelhantes entre si. A música da missa mantém-se quase sempre num plano solene e impessoal, sem procurar reflectir quaisquer das sugestões emocionais implícitas no texto. Há, porém, uma excepção digna de nota no *Credo;* ao chegar às palavras *ex Maria Virgine* («da Virgem Maria»), o andamento abranda bruscamente, passando a evoluir numa sucessão de acordes prolongados, assim dando um nítido destaque à frase. Nas missas de compositores mais tardios tornou-se habitual sublinhar toda esta parte do *Credo* a partir das palavras *Et incarnatus est* («E incarnou») até *et homo factus est* («e foi feito homem»), através de meios idênticos, usando um ritmo mais lento e um estilo mais solene para sublinhar estas frases cruciais do *Credo.*

**NAWM 25 — GUILLAUME DE MACHAUT, MISSA:** *Agnus Dei*

O *Agnus Dei* — o mesmo acontece com o *Kyrie,* o *Sanctus* e o *Ite, missa est* — baseia--se num tenor de cantochão isorrítmico. No *Agnus* a organização isonítmica começa com as palavras *qui tollis,* ou seja, depois da entoação de cada *Agnus* (o *Agnus III é* uma repetição do *Agnus T).* O cantochão utilizado é uma forma mais antiga da missa xvii na numeração do *Liber usualis* (p. 60). Os *Agnus I t II* baseiam-se na mesma

melodia de cantochão, tendo o *Agnus l* duas e o *Agnus II* três *taleae.* As *taleae* diferem no ritmo e no número de compassos, sendo o efeito o de duas *colores* separadas por uma secção livre. Além do tenor, o *triplum* e o contratenor são também, total ou parcialmente, isorrítmicos. O motivo característico, *delineando um trítono,* que liga os andamentos entre si, faz-se ouvir diversas vezes (compassos 2, 5 e 25, e numa forma ornamentada no compasso 19).

É impossível saber ao certo como é que Machaut pretendia que a sua missa fosse interpretada. Todas as partes vocais poderiam ser dobradas por instrumentos. Parece também provável que o contratenor, dado o seu estilo melódico genérico e o facto de em certas fontes manuscritas aparecer sem texto, fosse tocado e não cantado; pelo menos nos andamentos isorrítmicos o tenor poderá igualmente ter sido interpretado ou dobrado por um instrumento. No *Gloria* e no *Credo* há um grande número de breves interlúdios, sempre para tenor e contratenor, que são quase seguramente instrumentais. Mas quais os instrumentos utilizados, e em que media, já não podemos sabê-lo, tal como ignoramos para que solenidade foi escrita a obra, mau-grado uma lenda persistente, mas infundada, segundo a qual a missa teria sido composta para a coroação do rei de França Carlos V, em 1364; qualquer que tenha sido a celebração, deve ter tido um carácter de invulgar solenidade e magnificência.

Machaut revela-se como um compositor típico do século xiv pelo facto de as suas composições sacras constituírem apenas uma pequena parte da sua produção total. O declínio relativo da composição de música sacra neste período ficou a dever-se, em parte, à diminuição do prestígio da Igreja e à crescente secularização das artes. Além disso, a própria Igreja começara a ver com maus olhos a execução de peças musicais elaboradas nos serviços religiosos. A partir do século xn houve numerosas declarações eclesiásticas contra a música mais complicada e as exibições de virtuosismo por parte dos cantores. A fundamentação destes protestos era dupla: tais práticas distraíam os espíritos da congregação e tendiam a transformar a missa numa espécie de concerto; as palavras da liturgia viam-se obscurecidas e as melodias litúrgicas tornavam-se irreconhecíveis. Em Itália esta atitude oficial teve, aparentemente, como efeito desencorajar a composição de música sacra polifónica. Não obstante, a polifonia surgiu nesse país associada à prática da interpretação *alternatim* do ordinário da missa, na qual o coro cantava uma frase em cantochão e o organista tocava a frase seguinte, acrescentando uma linha de contraponto ornamentado acima das notas do cantochão. Além disso, sucedia, por vezes, os coros improvisarem polifonia simples em estilo de descante sobre as notas escritas de uma peça de cantochão. Deste modo, respeitavam a letra de um decreto do papa João XXII, promulgado em Avignon em 1324, que autorizava, «em dias festivos ou em missas solenes e no ofício divino, certas consonâncias (tais como a oitava, a quinta e a quarta) que enriquecem a melodia e que podem ser cantadas acima do simples cantochão eclesiástico, de maneira, porém, que a integridade do cantochão em si não seja afectada».

A composição de motetes e partes da missa continuava, entretanto, a desenvolver-se principalmente em França. Certos trechos da missa podiam ser escritos em estilo de motete, com um tenor instrumental, enquanto outros eram andamentos corais à maneirados *conductus,* com texto para todas as vozes. Além destes dois estilos, tanto um como outro utlizados por Machaut, os compositores dos finais do século xiv e início do século xv escreveram também missas e hinos em *estilo de cantilena,* ou

seja, para uma voz a solo, geralmente com duas partes instrumentais a acompanhá--la. Um reduzido número de missas e hinos baseava-se num *cantus firmus* litúrgico; por exemplo, um *kyrie* de cantochão podia ser adaptado a tenor de um *kyrie* polifónico em estilo de motete, ou um hino, mais ou menos ornamentado, podia surgir como a voz mais aguda de um arranjo em estilo de balada sobre o mesmo texto.

## Música do *Trecento* italiano

A música italiana do século xiv (o *Trecento)* tem uma história diferente da música francesa do mesmo período devido principalmente às diferenças de atmosfera social e política. Contrastando com a estabilidade e poder crescentes da monarquia francesa, a Itália era uma colecção de cidades-estados que as disputas pelo poder mantinham em constante turbulência. A polifonia era cultivada em círculos de elite, nos quais constituía um requintado divertimento profano, proporcionado por compositores ligados à Igreja que tinham conhecimentos de notação e contraponto. A maioria da restante música não era escrita. Nas cortes os *trovatori* italianos do século xui tinham seguido os passos dos trovadores. Durante toda a Idade Média foram feitas em Itália, como no resto da Europa, canções folclóricas, muitas vezes acompanhadas por instrumentos e dança, mas nada se conservou desta música. Só as *laude* monofónicas, as canções processionais a que atrás fizemos referência, chegaram até nós em manuscritos. A polifonia na música sacra italiana do século xiv, como já dissemos, baseava--se, em larga medida, na improvisação.

Os principais centros musicais da Itália do século xiv situavam-se no Centro e Norte da península, destacando-se entre eles Bolonha, Pádua, Modena, Perugia e, acima de tudo, Florença, centro cultural de especial importância desde o século xiv até ao século xvi. Em Florença nasceram duas famosas obras literárias, o *Decameron,* de Bocácio, e o *Paradiso degli Alberti,* de Giovanni da Prato. Por estas obras e por outras da mesma época sabemos que a música, quer vocal, quer instrumental, acompanhava quase todas as actividades da vida social italiana. No *Decameron,* por exemplo, os vários elementos do grupo entremeiam a série diária e histórias com canções e danças.

Q ^ 5 )

**GIOVANNI BOCCACCIO, EXCERTO DO** *Decameron*

*Levantadas as mesas, a rainha ordenou que trouxessem os instrumentos, pois todas as damas sabiam a dança de roda, e os mancebos também, e alguns deles tocavam e cantavam mui excelentemente. Ao ouvir tal pedido, Dioneo pegou num alaúde e Fiammetta numa viola, e começaram docemente a tocar uma dança. Então a rainha, juntamente com outras damas e dois mancebos, escolheu uma ária e deu início a uma dança de roda de ritmo lento — enquanto os criados saíam para comer. Quando isto terminou, começaram a cantar deleitosas e alegres cantigas.*

*E assim continuaram por muito tempo, até a rainha entender que eram horas de irem dormir...*

**Giovanni Boccaccio, *Decameron*, jornada primeira, introdução, trad. inglesa de C. V. Palisca.**

É possível que parte da música a que Bocácio se refere fosse polifónica, mas, se assim era, a polifonia seria, provavelmente, improvisada ou executada de memória. De entre os exemplos de polifonia italiana que se conservaram, são muito raros aqueles a que podemos atribuir uma data anterior a 1330. A partir dessa data, porém, a corrente torna-se mais abundante, como o atestam vários manuscritos do século xiv, escritos quer em Itália, quer no Sul da França. A fonte mais copiosa — embora, infelizmente, tardia e nem sempre fiável — é o magnífico códice *Squarcialupi,* assim designado a partir do nome do seu proprietário, o organista florentino Antonio Squarcialupi (1416-1480). Este códice, que terá, provavelmente, sido copiado por volta de 1420, encontra-se hoje na biblioteca dos Médicis de Florença. Escrito em velino e ricamente iluminado a cores vivas, contém 352 peças diferentes, na sua maioria para duas e três vozes, de doze compositores do século xiv e princípio do século xv. Um retrato em miniatura de cada um dos compositores surge no início do capítulo dedicado às suas obras.

O **MADRIGAL** — Três tipos de composições seculares italianas estão representados no códice *Squarcialupi* e em manuscritos mais antigos: *madrigal, caceia* e *ballata.* Os madrigais eram habitualmente escritos para duas vozes; os textos eram idílicos, bucólicos, amorosos ou então poemas satíricos de duas ou três estrofes de três versos. As estrofes tinham todas a mesma música; no final das estrofes um par de versos adicional, chamado *ritornello,* tinha uma música diferente e um compasso também diferente. Uma característica que aproxima o madrigal da forma mais antiga que é o *conduetus* é a presença de passagens melismáticas decorativas no fim e, por vezes, no início dos versos.

**NAWM 22 — JACOPO DA BOLOGNA, MADRIGAL:** *Fenice fú*

*Fenice fu,* de Jacopo da Bologna, é um belo exemplo do género do madrigal. Como acontece na maioria destas peças, as duas vozes têm o mesmo texto, e é aqui bastante evidente que ambas as partes foram concebidas para serem cantadas, pois entram sempre separadamente, excepto no início do *ritornello.* Há dois momentos (compassos 7-9, 24-25) em que fazem imitações, e em duas breves passagens (compassos 9, 16) chegam mesmo a alternar, à maneira do hoqueto. No resto da peça a voz mais aguda é também a mais ornamentada, com longas sucessões melífluas de notas sobre a última sílaba acentuada de cada verso. Não são conhecidas as datas de nascimento e morte de Jacopo, mas entre 1346 e 1349 está bem documentado o seu trabalho ao serviço da família dominante de Milão, os Visconti, e mais tarde na corte de Mastino delia Scala, em Verona. Jacopo da Bologna pertence, assim, à primeira geração de compositores do *Trecento.* O uso que faz da imitação poderá ter a sua origem na técnica da *caceia.*

A **CACCIA** — A *caceia* poderá ter-se inspirado na *chace* francesa, na qual uma letra viva e animada, com descrições quase pictóricas, acompanhada por uma melodia de feição popular, era cantada em cânone rigoroso. A *caccia* italiana, que, segundo parece, teve o seu período de maior florescimento entre 1345 e 1370, era escrita para duas vozes iguais em cânone em uníssono, mas, ao contrário do que sucedia nas peças francesas e espanholas do mesmo tipo, tinha também, regra geral, um suporte instrumental livre, mais grave e de ritmo mais lento. A sua forma poética era irregular,

embora muitas *caceie* tivessem, como os madrigais, um *ritornello,* que nem sempre era em estilo canónico. O nome italiano e o francês têm o mesmo significado: «caça» ou «perseguição». Enquanto nomes de um tipo de composição, o seu sentido é quase o de um trocadilho, aludindo ao cânone *(fuga* em latim). No caso da *caceia,* a designação refere-se também ao assunto do texto, que, geralmente, descrevia uma caçada ou uma outra cena de grande animação, como uma pescaria, um mercado cheio de movimento, um grupo de raparigas colhendo flores, um incêndio ou uma batalha. Os pormenores mais coloridos — gritos, canto das aves, toques de trompa, exclamações, diálogos — são todos sublinhados na música com espírito e sentido de humor, muitas vezes através do hoqueto e dos efeitos de eco. Tais processos realistas foram em certos casos transpostos para o madrigal e a *ballata* italianos, tal como o haviam sido para o viralai francês.

Os compositores do século xiv ou escreviam cânones rigorosos ou evitavam quase em absoluto as repetições sistemáticas. Os cânones, especialmente sob a forma de *rounds,* sempre foram uma das formas musicai? favoritas para as ocasiões de convívio social (veja-se o *catch* inglês do século xvii — uma palavra provavelmente derivada de *caceia);* a utilização por parte dos compositores do cânone na *chace* e *caceia* do século xiv reflectia, sem' dúvida alguma, a prática popular contemporânea, comparável, de certa forma, aos alegres cânones conviviais de Purcell, Mozart e outros compositores mais tardios. Encontram-se esporadicamente cânones nos madrigais e *ballate* italianos, mas a imitação contínua, sistemática e livre, atravessando todas as vozes de uma composição, não se generaliza antes dos finais do século xv.

**A BALLATA** — A *ballata* polifónica, o terceiro tipo de música secular italiana do século xiv, floresceu mais tarde do que o madrigal e a *caceia* e sofreu uma certa influência do estilo das baladas francesas. Originalmente, a palavra *ballata* significava uma canção para acompanhar a dança (do italiano *ballare,* dançar); as *ballate* do século xiii (de que não sobreviveram quaisquer exemplos musicais) eram cantigas de dança monofónicas com refrões corais. No *Decameron,* de Bocácio, a *ballata,* ou *ballatetta,* continuava a estar associada à dança, mas vamos também encontar a sua forma na *lauda* espiritual. Embora se tenham conservado algumas *ballate* monofónicas do princípio do século xiv, a maioria dos exemplos dos manuscritos são para duas ou três vozes e posteriores a 1365. Estas *ballate* polifónicas puramente líricas e estilizadas têm uma forma semelhante à do viralai francês.

**FRANCESCO LANDINI (C**. 1325-1397) — Foi o maior compositor de *ballate* e o mais destacado músico italiano do século xiv. Cego desde a infância em consequência da varíola, Landini conseguiu, não obstante, tornar-se um homem instruído, um poeta de renome (como Machaut e Vitry) e um mestre na teoria e prática da música; *virtuoso* em muitos instrumentos, era especialmente conhecido pela sua perícia como tocador de *organetto,* um pequeno órgão portátil que tocava «tão facilmente como se tivesse o uso da vista, dedilhando com tal rapidez (sem nunca deixar de respeitar o compasso), com tal perícia e suavidade, que, sem sombra de dúvida, ultrapassou, e de muito longe, todos os organistas de que possa haver memória»[5].

[5] Do relato de um cronista florentino do século xiv, Filippo Villani, *Le vite d'uomini illustri fiorentini,* ed. organizada por G. Mazzuchelli, Florença, 1847, p. 46.

Landini é uma das personagens principais do *Paradiso degli Alberti,* de Giovanni da Prato. Este livro, embora não tenha sido escrito antes de 1425, propõe-se registar cenas e conversas do ano de 1389; entre as breves narrativas *(novelle)* que nele se incluem — narrativas integradas numa estrutura semelhante à do *Decameron,* de Bocácio, ou dos *Contos de Cantuária,* de Chaucer— surge uma que teria sido contada pelo próprio Landini.

Landini não escreveu música para textos sagrados. As suas obras conhecidas compreendem 90 *ballate* a duas vozes e 42 a três vozes e ainda mais algumas de que se conservaram versões, quer a duas, quer a três vozes. Subsistem ainda uma *caceia*

**GIOVANNI DA PRATO, EXCERTO DE** *Paradiso degli Alberti,* c. **1425**

*Então o sol subiu mais no céu e o calor do dia aumentou, e toda a gente se deixou ficar na agradável sombra; e, como mil pássaros cantavam entre os ramos verdejantes, alguém pediu a Francesco Landini que tocasse um pouco o seu órgão para ver se o som levaria as aves a aumentarem ou a diminuírem o canto. Ele logo assim fez, e grande foi a maravilha que sucedeu: quando o som começou, muitos pássaros calaram-se, reunindo-se em redor, como que enfeitiçados, escutando durante muito tempo; depois retomaram e redobraram o seu canto, manifestando um extraordinário deleite, especialmente um rouxinol, que veio empoleirar-se sobre o órgão, num ramo acima da cabeça de Francesco.*

***Paradiso degli Alberti,* ed. organiz. por A. Wesselovsky, Bolonha. 1867. pp. 111-113.**

e dez madrigais. As *ballate* a duas vozes são manifestamente obras de início de carreira; o estilo assemelha-se, de forma geral, ao dos madrigais, com a diferença de que a linha melódica é mais ornamentada. Muitas das *ballate* a três vozes são, como as *ballades* francesas, para uma voz a solo com acompanhamento de dois instrumentos.

**NAWM 23 — FRANCESCO LANDINI, BALLATA:** *Non avrà ma' pietà*

Esta *ballata* é bem característica da forma adoptada por Francesco Landini. Um refrão de três versos *(ripresa) é* cantado antes e depois de uma estância de sete versos. Os dois primeiros pares de versos da estância, a que se dava o nome de *piedi,* têm uma frase musical própria, enquanto os três últimos versos, a *volta,* usam a mesma música que o refrão. A estrutura da peça pode ser representada como se segue:

| | ***Ripresa*** | **Estrofe** | | | ***Ripresa*** |
|---|---|---|---|---|---|
| | | ***Piedi*** | | ***Volta*** | |
| Versos do poema | 1 2 3 | 4 5 | 6 7 | 8 9 10 | 1 2 3 |
| Música | ***A*** | ***b*** | ***b*** | ***a*** | ***A*** |

*A* presença de um melisma tanto na primeira como na penúltima sílaba de cada verso é característica do estilo italiano. O final de cada verso, e muitas vezes também da primeira palavra e da cesura, é assinalado por uma cadência, geralmente do tipo que ficou conhecido como «cadência de Landini», no qual o encadeamento do acordo de sexta para oitava é ornamentado por um movimento complementar, saltando por uma

terceira na voz mais aguda (v. compassos 3-4, 5-6, 10-11, do exemplo 4.3, que apresenta o primeiro verso da *ripresa).* Por vezes, as duas vozes que sobem para o acorde final fazem-no através de movimento cromático, quer escrito, quer em *musica ficta,* sendo esta forma de cadência conhecida por «cadência com dupla sensível» (compassos 3-4).

O uso dos finais aberto *(verto)* e fechado *(chiuso)* nos dois *piedi* pode atribuir--se à influência do viralai francês.

Um dos encantos da música de Landini, para além da graciosa melodia vocal, é a suavidade das harmonias. Não há segundas nem sétimas como as que abundavam no século xiii, e muito poucas quintas e oitavas paralelas. As sonoridades contendo tanto a terceira e a quinta como a terceira e a sexta são abundantes, embora não sejam usadas para iniciar nem terminar um trecho ou uma peça.

*Exemplo* ***4.3*** *— Francesco Landini, ballata:* Non avrà ma' pietà

***Nunca terá piedade esta minha senhora... Talvez ela consiga que em mim se apaguem [as chamas]..***

**Fonte:** ***Polyphonic Music of the Fourteenth Century,*** **Leo Schrade (ed.), Paris, 1958, 4, 144.**

**INTERPRETAÇÃO** — Devemos sublinhar que não havia um modo uniforme, fixo, de interpretar esta ou qualquer outra música do século xiv. O facto de uma parte não ter texto não é prova segura de que seja instrumental, já que um outro manuscrito pode apresentar a mesma parte com letra; inversamente, a presença de um texto nem sempre implica exclusivamente uma interpretação vocal. Podemos supor que os tenores das *ballate* de Landini e das *ballades* de Machaut, com as suas longas notas, pausas amplas e frequentes e notação habitual com muitas ligaduras (que impedem a interpretação silábica de um texto, já que, segundo as regras, só podia ser cantada uma sílaba por ligadura), terão sido concebidos originalmente como instrumentais. As partes de contratenor eram manifestamente compostas depois do *superius* (a voz mais aguda) e do

tenor, com o propósito de completar a sonoridade harmónica. Também para o contratenor podemos muitas vezes pressupor uma interpretação instrumental, mas muitos contratenores são igualmente próprios para serem cantados e muitos são providos de textos. O *superius* é sempre de carácter vocal e, com frequência, bastante ornamentado, mas também esta parte poderia ser tocada. Devemos ainda ter em mente o provável recurso à duplicação instrumental (talvez com ornamentos suplementares) de uma melodia cantada e também a possível alternância de instrumento e voz; por exemplo, os melismas do início e do fim de um madrigal poderiam ser tocados, e o resto da parte cantado, não sendo impossível que um único intérprete realizasse ambas as tarefas. Por fim, há indícios de que as peças vocais eram, por vezes, tocadas só instrumentalmente, com ornamentos acrescentados à linha melódica. Esta arte instrumental do embelezamento baseava-se, em larga medida, na improvisação, mas sucedia também registarem-se estas peças por escrito; o códice *Robertsbridge,* de cerca de 1325, por exemplo, inclui arranjos de três motetes, e o códice de Faenza, do primeiro quartel do século xv, contém, além de peças de tecla baseadas em trechos de cantochão para certas partes da missa, versões ornamentadas, também de tecla, de *ballades* de Machaut e de madrigais e *ballate* de compositores do século xiv italiano, incluindo Landini.

A medida que se aproximava o final do século xiv, a música dos compositores italianos começou a perder as suas características especificamente nacionais e a absorver o estilo francês contemporâneo. Esta tendência tornou-se particularmente perceptível após o regresso da corte papal de Avignon a Roma, em 1377. Os italianos começaram a escrever canções sobre textos franceses e em formas francesas, e as suas obras surgem muitas vezes nos manuscritos de finais do século em notação francesa. Surgia, entretanto, um novo elemento, cuja ulterior importância não era ainda possível adivinhar. Por volta de 1390, ou talvez um pouco mais cedo, o compositor e teórico Johannes Ciconia (c. 1340-1411), de Liége, instalou-se em Pádua, inaugurando aí e na vizinha cidade de Veneza uma carreira musical de grande sucesso. Conforme veio a verificar-se, Ciconia foi apenas o primeiro de uma longa lista de músicos flamengos, franceses e, mais tarde, espanhóis que acorreram em massa à Itália no decurso do século xv. Aí eram bem recebidos — tão calorosamente, na verdade, que durante muitos anos quase todos os cargos musicais de relevo no país foram ocupados por estrangeiros. E inquestionável que a música escrita por estes homens foi influenciada por aquilo que ouviram e aprenderam em Itália, mas a contribuição italiana, se bem que importante, parece ter sido principalmente indirecta.

## Música francesa de finais do século xiv

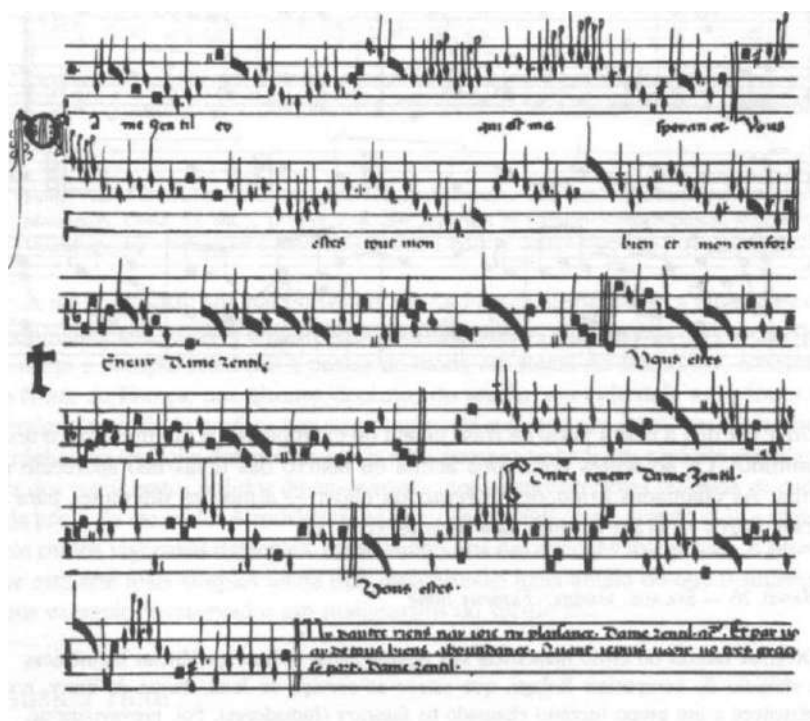
É um dos paradoxos característicos desta época que a corte papal de Avignon tenha sido, como tudo indica, um centro mais importante para a composição de música profana do que de música sacra. Aqui e noutras cortes do Sul de França floresceu uma brilhante sociedade cavalheiresca, criando um ambiente favorável para muitos compositores italianos e franceses de finais do século xiv. A sua música compunha-se principalmente de baladas, viralais e rondeis para voz solo com o suporte instrumental de um tenor e um contratenor. A maioria dos textos terão, provavelmente, sido escrito, pelos próprios compositores. Algumas das baladas incluem referências a acontecimei - tos e personalidades da época, mas as peças são, na sua maior parte, cantigas de am< i ,

muitas delas obras de uma requintada beleza, com melodias cheias de sensibilidade e harmonias delicamente coloridas: exemplos de uma arte aristocrática, no melhor sentido da palavra. O estilo condiz com o aspecto visual de certas páginas dos manuscritos, com decorações complicadas, combinação de notas negras e vermelhas, engenhosos artifícios de notação e uma ou outra ideia caprichosa, como a de escrever uma canção de amor em forma de coração ou um cânone em forma de círculo[6].

O **RITMO** — Um dos traços característicos da música profana francesa deste período é uma notável flexibilidade rítmica. E principalmente a melodia de solo que apresenta os matizes mais subtis: o tempo subdivide-se de muitas maneiras diferentes, e a linha da frase pode ser quebrada por pausas em hoqueto ou mantida em suspenso através de um encadeamento de sincopas, como se os compositores tivessem tentado captar e fixar na notação a execução livre, de tipo *rubato,* do cantor.

*O rondei* Belle, bonne, sage, *de Baude Cordier, posterior a 1400, numa adenda ao manuscrito de Chantilly (Musée Conde, ms. 564). O* cantus *provido de texto é acompanhado pelo tenor e pelo contratenor sem texto. A forma da notação é um jogo sobre o nome de compositor (a palavra latina* cor *significa «coração»)*

[6] V. os fac-símiles de ambas as peças em MGG, 2, estampa 65; encontram-se fac-símiles a cores de outras páginas do famoso manuscrito de Chantilly, de finais do século xiv, em GG.

A complexidade rítmica atravessa toda a textura desta música francesa de finais do século xiv: as vozes evoluem em compassos contrastantes e em agrupamentos contrastantes dentro de cada tempo; as harmonias são refractadas e propositadamente obscurecidas através de suspensões e sincopas. Por vezes, o fascínio da técnica foi levado a extremos que degeneraram num autêntico maneirismo. O exemplo 4.4 (as duas pautas inferiores são simplesmente uma redução das vozes, não um acompanhamento) apresenta uma frase onde estas características se tornam bem patentes, extraída de um rondei de Antonello da Caserta, compositor italiano de finais do século xrv, de quem se pode dizer que bateu os franceses no seu próprio campo. Aqui a sincopa produz o efeito de uma entrada atrasada por parte do solista; a subtileza rítmica da passagem é de tal ordem que não seria igualada em qualquer outra música até ao século xx; no entanto, tudo se conjuga de forma perfeitamente lógica. Dignos de nota são o delicioso efeito da sexta no compasso 2, a caprichosa hesitação entre *Si*♭ e *Si* após a primeira pausa da parte do solista e a forma como o contratenor se faz ouvir, quer acima, quer abaixo do tenor, de modo que o verdadeiro baixo da harmonia se encontra, primeiro, numa, depois, noutra destas vozes, revelando-se, por vezes, numa delas através da cessação da outra. Podemos imaginar a ampla variedade de sonoridade que se obteria se as duas partes inferiores fossem tocadas em instrumentos de timbres contrastantes.

*O rondei* Dame gentil, *de Antonello da Caserta, no manuscrito de Modena (Bibi. Estense, ms. L. 1410), c. 1410. O sustenido próximo do final da primeira pauta refere-se a* Si *e não a* Dó

*Exemplo 4.4— Antonello da Caserta, rondei: excerto de* Dame gentil

Uma vez que a maior parte da frase citada no exemplo 4.4 é um melisma, o texto foi omitido[7]. Os acidentes colocados acima ou abaixo das notas não aparecem no original. As chamadas *armações parciais* da clave — armações diferentes para as diversas vozes — eram comuns nos séculos xiv e xv.

**NAWM 26 — SOLAGE, RONDEL:** *Fumeux fume*

Diversas facetas do estilo maneirista são representadas pelas experiências harmónicas e rítmicas do compositor Solage, que esteve ao serviço de Jean, duque de Berry, e pertenceu a um grupo literário chamado *os fumeurs* (fumadores). Foi, provavelmente, numa veia satírica que escreveu acerca deles neste rondel.

[7] A composição completa encontra-se em Apel, *French Secular Music of the Late Fourteenth Century,* n.° 29.

Particularmente dignas de nota são as sincopas constantes na voz do meio, as sequências, o recurso ousado aos acidentes e a insistência no trítono na harmonia. O exemplo 4.5 apresenta uma passagem bem característica.

*Exemplo 4.5 — Solage, rondei:* Fumeux fume

**Fonte:** ***French Secular Compositions oflhe Fourleenth Cenlury,*** **Willi Apel (ed.), American Institute of Musicology, CMM, 53, vol. i, 1970-1972, p. 200, *copyrigth by* Hânssler-Verlag/American Institute of Musicology, reproduzido com a autorização do editor, todos os direitos reservados.**

A música sofisticada das cortes do Sul da França destinava-se a ouvintes excepcionalmente cultivados e a intérpretes profissionais. A sua formidável complexidade de ritmo e notação começou a passar de moda em finais do século xiv. Entretando, no Norte de França, nos últimos decénios do século, era cultivado um género mais simples de polifonia profana por corporações de músicos que eram, em certo sentido, herdeiros da tradição dos troveiros. Os seus poemas tinham um carácter popular; em vez dos sentimentos polidos do amor cortês, apresentavam cenas realistas de caçadas e da praça do mercado. A música tinha, por conseguinte, uma grande vida e frescura, com ritmos vigorosos e simples, semelhantes aos das canções folclóricas. E provável que esta arte mais simples tenha tido uma difusão mais ampla do que o sugerem os raros exemplos preservados em manuscritos do século xiv.

## Música ficta

Boa parte da música do século xiv, tanto francesa como italiana, tem um sabor especial conferido pelo uso de notas elevadas ou abaixadas através de acidentes escritos ou na interpretação. Esta alteração era comum nas cadências em que um

acorde de sexta menor, imposto pelo modo, era transformado em sexta maior ao fazer-se uma cadência, como acontece, por exemplo, na cadência a *Ré* do exemplo 4.6., *a)* e *b).* Compositores, cantores e teóricos eram, aparentemente, unânimes em preferirem que o intervalo de terceira, ao contrair-se para uníssono, fosse alterado para menor e uma sexta, ao expandir-se para oitava, fosse alterada para maior. Regra geral, nas cadências do tipo da que é apresentada no exemplo 4.6, *b), ambas* as notas superiores de um penútimo acorde de três notas eram subidas, dando, assim, origem àquilo que designámos por *dupla sensível* — exemplo 4.6, c). As cadências a *Sol* e a *Dó* eram alteradas de forma idêntica às cadências em *Ré.* As cadências a *Mi,* em contrapartida, constituíam um caso especial, uma vez que o penúltimo acorde já tinha uma sexta maior entre as notas extremas, não havendo, portanto, necessidade de o alterar [v. exemplo 4.6, *d)].*

*Exemplo* ***4.6***— *Alteração nas cadências*

***à)* Formas modais estritas**

***b)* Formas cromaticamente alteradas**

***c)* Forma com dupla sensível**

***d)* Cadência modal (frígida) em** *Mi*

Esta alteração era também aplicada sempre que uma quarta aumentada se sobrepunha à nota mais grave de uma textura, sempre que se encontrava numa melodia o trítono *Fá-Si,* ou simplesmente para se obter uma linha melódica mais suave. Por vezes era usada simplesmente porque soava bem, ou seja, *causa pulchritudinis* — literalmente, «por causa da beleza».

Tais alterações na música do século xiv não apresentariam a menor dificuldade para os intérpretes modernos se os compositores e escribas tivessem por hábito registar os sustenidos, os bemóis e os bequadros no manuscrito. Infelizmente para nós, nem sempre o faziam, e mesmo quando o faziam não eram coerentes: pode ser encontrada a mesma passagem em diversos manuscritos com acidentes escritos diferentes.

A emissão dos acidentes nos manuscritos não se devia, no entanto, a mera negligência. Decorria do quadro teórico em cujo âmbito a música era escrita. O sistema de três hexacordes — duro, mole e natural — autorizava meios-tons, designados na salmização por *mi-fá,* entre *Si* e *Dó, Mi* e *Fá* e *Lá* e *Sih* Era este o domínio da *música vera* («música verdadeira») ou *musica recta* («música correcta»). Era a gama das notas situadas na mão guidoniana. Uma nota fora deste domínio era considerada como «fora da mão», «irregular» (falsa) ou «fingida» *(ficta).* Compositores e escribas tinham relutância em passar ao papel notas que não faziam parte do sistema «verdadeiro» em vigor. Entretanto, os cantores eram ensinados a reconhecer as situações em que uma nota devia ser alterada por forma a criar uma melodia mais suave ou uma progressão mais suave dos intervalos (vejam-se as afirmações de Prosdocimo d'Beldemandi). Decorrido algum tempo passou a ser quase um insulto para o cantor especi-

ficar um bemol ou um sustenido, que deveria ser deduzido por um músico profissional; na verdade, o critério para fazer juízos deste tipo tornou-se uma espécie de segredo profissional.

**PROSDOCIMO DE' BELDEMANDI, EXCERTO DE CONTRAPUNCTUS, 1412, LIVRO 5, CAPÍTULOS 1-6**

*1. [...] A música ficta é a representação de sílabas ou a colocação de sílabas num local onde não parecem estar — aplicar* mi *onde não existe* mi *e* fá *onde não existe* fá, *e assim sucessivamente. No que toca à música ficta, é necessário saber antes de mais que nunca deve ser aplicada senão quando necessário, pois na arte nada deve ser aplicado sem necessidade.*

*2. Deve saber-se também que a música ficta foi inventada exclusivamente para colorir certas consonâncias que não podiam ser coloridas senão pela música ficta [...]*

*3. Deve saber-se ainda que os sinais da música ficta são dois,* ♭ *redondo ou mole, e* **b,** *quadrado ou duro, correspondentes aos modernos § ou /. Estes dois sinais mostram-nos a representação de sílabas em locais onde tais sílabas não podem estar [...]*

*6. Finalmente, para que se compreenda a colocação destes dois sinais,* **fc».** *redondo, e* **b,** *quadrado, deve saber-se que se aplicam às oitavas, quintas e intervalos similares quando se torna necessário aumentá-los ou diminuí-los para os converter em boas consonâncias, se anteriormente eram dissonantes, pois tais intervalos devem ser sempre maiores ou consonantes no contraponto. Mas estes sinais aplicam-se a intervalos imperfeitamente consonantes — a terceira, a sexta, a décima, e assim por diante — quando se torne necessário aumentá-los ou diminuí-los para lhes dar inflexões maiores ou menores, conforme o que for apropriado, pois tais intervalos devem umas vezes ser maiores e outras menores no contraponto; [...] pois deverá escolher-se sempre a forma, maior ou menor, que esteja menos distante da localização que se pretende alcançar imediatamente a seguir [...] Não há para isto outro motivo senão o de obter uma harmonia mais suave [...] E é assim porque, quanto mais a concordância imperfeita se aproxima da perfeita que pretende atingir, mais perfeita se torna, e mais suave a harmonia que daí resulta [...]*



Os manuscritos do século xiv e início do século xv, especialmente os italianos, estão relativamente bem fornecidos de acidentes, mas a partir de 1450 e até cerca de 1550 os acidentes foram desprezados, salvo nas transposições de modo; e ainda hoje não sabemos ao certo se isto reflectiu uma mudança efectiva na sonoridade das peças — um regresso à pureza dos modos diatónicos — ou se (como é mais provável) se tratou simplesmente de uma questão de notação, continuando os intérpretes a aplicar alterações, como antes acontecia. Tendo em conta estes factores de incerteza, um autor consciencioso de edições modernas não inserirá na música deste período quaisquer acidentes que não encontre nas fontes originais, mas indicará, geralmente acima ou abaixo da pauta, os que julgue terem sido aplicados pelos intérpretes.

## Notação

Como é evidente, tudo o que se aproxime de uma descrição pormenorizada da notação do século xiv ultrapassa o âmbito e propósito deste livro. Tentaremos indi-

car apenas alguns dos princípios fundamentais que orientaram os músicos franceses e italianos na criação de uma notação adaptada à nova divisão alternativa, binária ou ternária, das notas mais longas, à introdução de muitos novos valores de notas breves e à maior flexibilidade rítmica que marcou a música de finais do século.

A base do sistema italiano foi descrita por Marchetto da Pádua no seu *Pomerium* de 1318[8]. Sumariamente, o método consistia em dividir a semibreve em grupos separados por pontos, acrescidos de certas letras para indicar as várias combinações possíveis nas subdivisões binária e ternária e de sinais de formas novas para representar certas notas, assinalando as excepções às regras gerais de agrupamento e exprimindo valores temporais mais breves. Este tipo de notação, particularmente adequado às linhas melódicas ornamentadas, serviu convenientemente a música italiana até finais do século; nessa altura começou a ser complementado e acabou por ser substituído pelo sistema francês, que se revelara melhor adaptado ao estilo musical desse tempo.

O sistema francês constituía uma extensão dos princípios franconianos. A longa, a breve e a semibreve podiam dividir-se cada uma em duas ou três notas do valor imediatamente inferior. A divisão da longa chamava-se *modo,* a da breve *tempo* e a da semibreve *prolação;* a divisão era *perfeita* se fosse ternária, *imperfeita,* se binária. Duas novas formas de notas foram introduzidas para indicar valores mais curtos do que o da semibreve: a *mínima,* ^, metade ou um terço da semibreve, e a semínima, metade da mínima. A estrutura do sistema era, assim, a seguinte:

| **Modo** | | **Tempo** | | **Prolação** | |
|---|---|---|---|---|---|
| '•V | | | | | |
| Perfeito | Imperfeito | Perfeito | Imperfeito | Perfeita ou maior | Imperfeita ou menor |
| | | . . | . . | *l i* | 4 1 |

Com o passar do tempo foram abandonados os sinais originais para indicar o modo perfeito e imperfeito, passando a combinar-se sinais simplificados para o tempo e a prolação: um círculo indicava tempo perfeito e um semicírculo tempo imperfeito; um ponto dentro do círculo ou semicírculo indicava a prolação maior e a ausência de um ponto a prolação menor, do seguinte modo:

tempo perfeito e prolação maior, equivalente ao compasso **J**

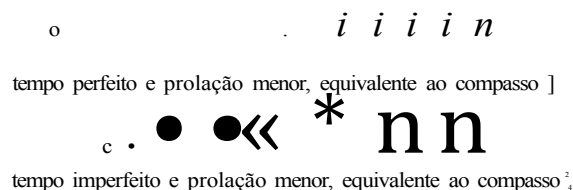
tempo imperfeito e prolação maior, equivalente ao compasso §

[8] A parte da obra a que nos referimos está traduzida em SR, pp. 160-171 (= SRA, pp. 160-171).

o . i i i i n

tempo perfeito e prolação menor, equivalente ao compasso ]

c . ● ●« * n n

tempo imperfeito e prolação menor, equivalente ao compasso $^2_4$

Eram estas as quatro prolações, como então se lhes chamava, da teoria musical da baixa Idade Média.

O semicírculo C chegou até nós como o moderno sinal para o compasso * O nosso ⋞i, com a correspondente designação de *alia breve,* é uma relíquia do sistema de proporções do fim da Idade Média e do Renascimento, mediante o qual a unidade de movimento (o «tempo») podia ser transposta dos valores temporais normais para outros valores segundo um quociente determinado — neste caso, o quociente 1 : 2, assim se transpondo o tempo da habitual semibreve para a breve.

Por volta de 1425 todas as figuras acima indicadas começaram a ser escritas como notas «brancas», ou seja, com contornos negros por preencher (**L| O O** *lf,* a semínima passou a ser ^, e foram sendo criadas, *ad libitum,* notas mais breves, acrescentando-se pequenos colchetes à haste da semínima (h h etc). São estas, no essencial, as formas das notas actuais; a mudança de forma do corpo da nota de losango para uma forma arredondada teve lugar em finais do século xvi.

Além dos sinais acima indicados, os franceses empregavam ainda outros processos de notação. Utilizavam o ponto, embora nem sempre com o mesmo sentido que este tinha nas partituras italianas. As notas vermelhas serviam para assinalar uma perfeição ou imperfeição nos casos em que a leitura normal apontaria para a interpretação contrária, para indicar que as notas deviam ser cantadas com metade (ou qualquer outra fracção) do seu valor normal e para uma quantidade de outros fins. As notas «brancas» eram também utilizadas com significados especiais. As diversas vozes podiam ser notadas com diferentes sinais de prolação, e esses sinais podiam mudar frequentemente dentro da mesma linha vocal. As diversas prolações eram também ocasionalmente usadas como notação abreviada dos cânones no local em que a voz ou vozes da imitação evoluíssem numa relação de tempo diferente da primeira voz: a melodia era então escrita uma única vez, mas acrescida de dois ou mais sinais de tempo. Tais «cânones mensurais» viriam a tornar-se mais frequentes nos séculos xv e xvi, como veremos. Os compositores do século xiv conceberam também formas engenhosas de assinalar a sincopa, que era uma característica marcante de certas linhas melódicas dos últimos decénios do século (exemplo 4.4).

## Instrumentos

E impossível apresentai um panorama completo e rigoroso da música instrumental dos séculos xiv e xv, pela simples razão de que os manuscritos musicais pratica-

[9] Esta mudança poderá ter ocorrido como consequência da concomitante substituição do pergaminho pelo papel: preencher a negro o corpo das notas na superfície irregular do papel com as penas grosseiras da época aumentaria as probabilidades de espirrar tinta e estragar a folha.

mente nunca dizem se uma dada parte é vocal ou instrumental, e menos ainda especificam os instrumentos utilizados. Os compositores contentavam-se em recorrerem ao costume ou à tradição no que dizia respeito à interpretação da sua música e não sentiam que fosse necessário fornecerem indicações precisas.

Sabemos, por fontes figurativas e literárias, que a forma mais habitual de interpretar a música polifónica no século xiv e início do século xv era com um pequeno conjunto vocal e instrumental, normalmente com apenas uma voz ou instrumento para cada parte. Há também indícios que sugerem que nas peças em estilo de cantilena a parte da voz solo era simultaneamente tocada num instrumento que acrescentava ornatos à melodia, assim se criando um efeito de heterofonia. Podemos afirmar, sem grande margem para dúvidas, que certas partes, como os tenores latinos dos motetes isorrítmicos e os tenores sem texto das *ballate* a três vozes de Landini, eram instrumentais, e não vocais. Mas, para lá de inferências como estas, não conseguimos discernir qualquer espécie de uniformidade; aparentemente, as interpretações variavam consoante as circunstâncias, dependendo dos cantores ou instrumentistas disponíveis no momento ou então do gosto ou capricho dos executantes.

Para a música tocada ao ar livre, para acompanhar a dança, e para as cerimónias especialmente festivas ou solenes, utilizavam-se conjuntos maiores e instrumentos mais sonoros; a distinção que no século xiv se estabelecia entre instrumentos «altos» *(haut)* e «baixos» *(bas)* não se referia à altura, mas sim ao volume do som. Os

*Cortejo de carruagens puxadas por cavalos, acompanhado por muitos músicos a pé, alguns dos quais tocando harpa, alaúde e charamela. A miniatura ilustra um romance sobre a vida de Alexandre (Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 22 547, fl. 245 v.°)*

instrumentos baixos mais usados neste século eram as harpas, as vielas, os alaúdes, os saltérios, os órgãos portativos, as flautas travessas e doces; entre os instrumentos altos contavam-se a charamela, as cornetas de madeira, as trompetas de varas e as sacabuxas. Os instrumentos de percussão, incluindo timbales, pequenos sinos e címbalos, eram vulgares em conjuntos de todos os tipos. A sonoridade dominante era clara, luminosa ou estridente; os instrumentos, a ajuizarmos pelas representações da época, agrupavam-se, não em famílias de timbre homogéneo (como veio a suceder mais tarde com o conjunto de violas, por exemplo), mas sim de coloridos contrastantes, como viola, alaúde, harpa e sacabuxa, ou então viola, alaúde, saltério, flauta doce e tambor. É provável que neste período a música vocal polifónica nunca fosse interpretada sem acompanhamento, mas os motetes e outras peças vocais eram, por vezes, interpretados só com instrumentos. Havia também, como é evidente, um vasto repor-tório de música de dança, mas, como estas peças eram, geralmente, quer improvisadas, quer interpretadas de memória, não se conservaram muitos exemplos escritos.

Os primeiros instrumentos de tecla da família do clavicórdio e do cravo foram inventados no século xiv, mas, aparentemente, o seu uso não se generalizou antes da centúria seguinte. Além do órgão portativo, ou *organetto,* eram frequentemente usados os órgãos positivos e iam sendo instalados órgãos de grandes dimensões num número crescente de igrejas. Na Alemanha, em finais do século xiv, foi acrescentada aos órgãos uma pedaleira. Um mecanismo de registos que permitia ao executante escolher, conforme as necessidades, esta ou aquela fieira de tubos e a introdução de um segundo teclado foram inovações do princípio do século xv.

## Resumo

A variedade dos recursos musicais aumentou significativamente no século xiv, sob o impulso de uma nítida transferência de interesses da composição sacra para a composição profana. O aspecto mais óbvio foi a crescente diversidade e liberdade rítmicas, levadas por certos compositores de finais do século a extremos quase ininterpretáveis. Um sentido crescente da organização harmónica é evidente na organização do contraponto em torno de áreas tonais bem definidas. As consonâncias imperfeitas — terceiras e, embora em menor grau, sextas — gozavam do favor dos compositores, tanto nos tempos fortes como nos fracos, se bem que a sonoridade final continuasse ainda a ser sempre um uníssono, uma oitava ou um quinta vazia. Surgiram passagens de terceiras e sextas paralelas, enquanto as quintas e oitavas paralelas se tornavam mais raras. A *música ficta* dava mais ênfase aos pontos cadenciais e tornava a linha melódica mais flexível. O âmbito das vozes alargou-se à região superior. A estrutura abstracta, em camadas, do motete do século xiii deu lugar ao idioma mais melódico-harmónico da textura da cantilena, procurando os compositores obter uma superfície musical sensualmente atraente. Em França o motete perdurou como género específico de composição, não já predominantemente litúrgica, mas tornando-se cada vez mais política e cerimonial na função, bem como mais intrincada na estrutura. Surgiram novos géneros de composição. Alguns, como a *caceia* e (provavelmente) o madrigal, tiveram origem na prática musical popular; a *ballata* e outras canções com refrão, herdadas do século xiii, filiavam-se também,

mais remotamente, em modelos populares. Os tipos sofisticados, as *formes fixes,* que prolongavam igualmente uma tradição anterior, eram géneros não só musicais como literários: o viralai, a balada e o rondei, que foi ganhando favor à medida que se aproximava o final do século, começando a ramificar-se em tipos mais complexos.

Por volta de 1400 os dois estilos musicais da França e da Itália, originalmente bem distintos, tinham já começado a fundir-se num só. Como veremos no próximo capítulo, este estilo internacional incipiente viria a diversificar-se no século xv graças aos contributos provenientes de outras fontes, entre as quais se destacam a Inglaterra e a zona dos Países Baixos.

## Bibliografia

### Colectâneas de música: fac-símiles e edições

#### *Fac-símiles*

Novo fac-símile a cores do *Roman de Fauvel,* com comentários introdutórios: François Avril, Nancy Regaldo e Edward Roesner, *Le Roman de Fauvel and Other Works: Facsimile with Introductory Essay,* Nova Iorque, Broude Bros., 1986; fac-símiles de diversos manuscritos de música polifónica: H. Besseler e P. Gulke, *Schriftbild der mehrstimmigen Musick,* Musikgeschichte in Bildern 3/5, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1973.

#### *Edições*

*Polyphonie Music of the Fourteenth Century,* Monaco, Éditions de l'Oiseau Lyre, 1956-, é a edição mais completa de peças do século xiv, sob a direcção de vários autores. Os volumes publicados até à data são os seguintes: 1, *Roman de Fauvel;* 2-3, Machaut; 4, Landini; 5, ms. de Ivrea; 6-9, mise, de compositores italianos (o vol. 6 inclui Jacopo da Bologna); 10-11, música profana italiana; 12, música sacra italiana; 14, música inglesa dos séculos xm-xiv; 15, motetes ingleses; 16-17, missas, ofícios e música cerimonial inglesa; 18-19, música profana francesa (Chantilly, Musée Condé); 24, Ciconia.

*Music of Fourteenth-Century Italy,* ed. N. Pirrotta, CMM, 8. Outros volumes da série CMM incluem: 2, a missa de Machaut; 13, a missa de Tournai; 29, música para missa do século xiv francês; 36-37, códice *Reina,* 39, mss. de Chantilly (Musée Condé) e Modena; 53 (ed. Willi Apel), *French Secular Compositions of The Fourteenth Century.*

J. Wolf, *Der Squarcialupi Codex,* Lippstadt, Kistner & Siegel, 1955.

CEKM n.° 1, Willi Apel (ed.), *Keyboard Music of the Fourteenth and Fifteenth Centuries.*

Música de tecla do códice de Faenza *in* MSD, 10 (fac-símile), e CMM, 57 (transcrição e notas de Dragan Plamenac).

Machaut: as edições mais antigas são as de Friedrich Ludwig (ed.), *Guillaume de Machaut: Musikalische Werke,* Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1926, reed. 1968, e PMFC, 2-3, Leo Schrade (ed.) (v. pauta). Está em curso de publicação uma nova edição: Sylvette Leguy, *Guillaume de Machaut 1300-1377: Oeuvres complètes,* Paris, Le Droict Chemin de Musique, 1977-. Já saíram os vols. 1, *Les virelais,* e 2, *Les rondeaux,* estando previstos ainda mais cinco.

W. T. Marroco (ed.), *Fourteenth-Century ltalian Caceie, 2."* ed. rev., Cambridge, MA, Medieval Academy of America, 1942,1961, e *The Music of Jacopo da Bologna,* Berkeley, University of California Press, 1954.

## Leitura aprofundada

### ARS nova *francesa*

Selecções de textos de tratados do século xiv *in* Strunk, *Source Reading,* Jean de Mûris, pp. 172-179, e Jacob de Liège, pp. 180-190.

### *Philippe de Vitry*

Existe uma tradução da *Ars nova* de Philippe de Vitry *in* JMT, 5, 1961, 204-223; v. também E. Sanders, «The early motets of Philippe de Vitry», JAMS, 28, 1975, 24-25.

### *Guillaume de Machaut*

Um resumo breve, mas excelente, é o de G. Reaney, *Guillaume de Machaut,* Oxford Studies of Composeres 9, Londres, Oxford University Press, 1971. Artigos que abordam diversos aspectos da obra de Machaut: Gilbert Reaney, «Fourteenth-century harmony and the ballades, rondeaux and virelais of Guillaume de Machaut», MD, 7, 1953, 129; o vol. 5, n.° 4 de EM, 1977, é quase exclusivamente dedicado a este compositor e inclui: Sarah Jane Williams, «The lady, the lyric, the letters», 462-468; Elizabeth Keitel; «The musical manuscripts of Guillaume de Machaut», 469-472; Jean Harden, «'Musica ficta' in Machaut», 473-476; David Fallows, «Guillaume de Machaut and the lai: a new source», 477-483, e Christopher Page, «Machaut's 'pupil' Dechamps on the perfomance of music: voices or instruments in the fourteenth-century chanson?», 484-498, onde são apresentados indícios de que os tenores das *chansons* eram cantados e não tocados.

### Trecento *italiano*

V. L. Hagopian, *Italian Ars Nova Music: A Bibliographic Guide to Modern Editions and Related Literature,* Berkeley, University of California Press, 1964, ed. rev. e aumentada, 1973; Nino Pirrotta, «Rhapsodie elements in North-Italian polyphony of the 14th Century», MD, 37, 1983, 83-99, e W. T. Marrocco, «The ballata—a metamorphic form», AM, 31, 1959, 32--37.

### *Landini*

Michael Long, «Francesco Landini and the Florentine cultural elite», EMH, 3, 1983, 83--99.

### *Prosdocimo*

Prosdocimo de Beldomandi, *Contrapunctus (Contraponto),* trad. ing. de Jan Herlinger, Lincoln, NE, University of Nebraska Press, 1984.

### *Marchetto da Padua*

Uma parte de *Pomerium* de Marchetto está traduzida *in* Strunk, *Source Readings,* pp. 160--171; v. também Nino Pirrotta, «Marchetais di Padua and the Italian *ars nova»,* MD, 9, 1955, 57-73, e Jan Herlinger, *The Lucidarium of Marchetto of Padua,* Chicago, University of Chicago Press, 1985.

*Generalidades*

Margaret Bent, «Musica recta and musica ficta», MD, 26, 1972, 73-100, e GLHWM, 2; S. Fuller, «Discant and the theory of fifthing», AM, 50, 1978, 217-241; Roland Jackson, «Musical interrelationships between 14th-century mass movements», AM, 29, 1957, 54-64.

Sobre os instrumentos na música deste período, v. os ensaios de Edmund A. Bowles, Frank Ll. Harrison e G. Reaney *in* J. LaRue (ed.), *Aspects of Medieval and Renaissance Music: a Birthday Offering tu Gustave Reese,* Nova Iorque, Norton, 1966.

V. também Ursula Günther, «Unsual phenomena in the transmission of late 14th-century music», MD, 38, 1984, 87-118.

# 5

# *Da Idade Média ao Renascimento: música da Inglaterra e do ducado da Borgonha no século xv*

A música continuou a evoluir no sentido da criação de um estilo internacional ao longo do século xv. Embora a França e a Itália não tenham então sido berço de quaisquer compositores ou inovações de relevo, os compositores ingleses contribuíram decisivamente para este estilo em meados do século. A composição continuava a centrar-se principalmente nas formas profanas; a textura da cantilena gozou de um favor cada vez maior, chegando a ser, em certa medida, transposta para o motete (forma que, por seu turno, se tornava cada vez mais secular e cerimonial) e para a música da missa.

## Música inglesa

CARACTERÍSTICAS GERAIS – A música inglesa, tal como, de um modo mais geral, a de toda a Europa do Norte, caracteriza-se desde os tempos mais remotos por uma relação bastante estreita com o estilo popular e (nisto contrastando com a evolução musical do continente) por uma certa relutância em levar às últimas consequências, na prática, as teorias musicais abstractas. Sempre houvera na música inglesa uma tendência para a tonalidade maior (por oposição às linhas independentes, aos textos divergentes e às dissonâncias harmónicas do motete francês), para uma maior plenitude de som e para um uso mais livre das terceiras e sextas do que na música do continente. As terceiras paralelas surgem, por exemplo, no *Hino a S. Magno,* santo padroeiro das ilhas Orkney, que é uma peça do século xn. A improvisação e a escrita musical em terceiras e sextas paralelas eram correntes na prática polifónica do século xm inglês.

As obras da escola de Notre Dame eram conhecidas na Ilhas Britâncias, como podemos inferir do facto de uma das principais fontes manuscritas desse reportório, o manuscrito ***Wolfenbüttel 611*** (designado por W1), ter sido, com toda a probabilidade, copiada na Inglaterra ou na Escócia; este manuscrito contém, além das composições de Notre Dame, muitas peças que em tempos se julgaram serem de origem britânica. Estas peças são, na sua grande maioria, tropos e sequências a duas vozes; são semelhantes aos ***conductus*** silábicos, mas com a voz superior ligeiramente mais melismática do que o tenor, que é geralmente uma melodia litúrgica ou paralitúrgica, muitas vezes livremente parafraseada.

No século xiii foram compostos em Inglaterra ***conductus*** e motetes a três vozes, alguns dos quais chegaram também a ser conhecidos no continente; o motete, presumivelmente inglês, ***Alie psallite*** — Alleluia[1], por exemplo, está incluído no códice de Montpellier.

SÉCULO XIV — Recorde-se que o reportório básico do cantochão em Inglaterra era o do rito saro (da catedral de Salisbúria), cujas melodias diferem, em certa medida, das do rito romano, consignadas no ***Liber usualis*** e noutros livros modernos de cantochão. E no século xv não só os compositores ingleses, mas também muitos músicos continentais, preferiram utilizar as versões de Salisbúria do cantochão, em vez das romanas, como ***cantus firmi*** nas suas composições.

Sumer is icumen in *(c. 1250).* Rota *ou cânone perpétuo a quatro vozes, cantado sobre um* pes *a duas vozes, no qual as vozes trocam entre si uma curta frase. As vozes superiores têm um texto latino alternativo (Londres, British Library, ms. Harleian 978, foi. 11 v.°)*

[1] Publicado *in* HAM, 33a.

As fontes mais importantes que nos dão a conhecer a música do século xiv inglês são uma série de fragmentos de manuscritos que contêm obras que apontam para a existência de uma escola de composição centrada na catedral de Worcester. Entre elas contam-se principalmente tropos de várias partes do ordinário da missa, selecções do próprio da missa, motetes e ***conductus.***

As características tipicamente inglesas que se evidenciam no ***rondellus*** estão também patentes no famoso ***Sumer is icumen in***[2]**,** obra que se inclui na categoria conhecida com ***rota,*** basicamente um ***round*** ou cânone. Esta peça, de origem inglesa, datando aproximadamente de 1250, apresenta muitas feições características da música medieval inglesa, em especial a textura cordal, a livre utilização das terceiras como consonâncias e a tonalidade nitidamente maior. Abaixo do cânone a quatro entradas, dois tenores cantam um ***pes*** («pé», ou seja, um motivo repetido de baixo), com troca contínua de vozes.

NAWM 27 — MOTETE EM RONDELLUS DE WORCESTER: *Fulget coelestis cúria — O Petre fios — Roma gaudet*

Uma das técnicas mais características do motete inglês é o *rondellus,* que explica a troca de versos (por vezes designada pelo termo alemão *Stimmtausch)* como método de composição. Este motete a três vozes, incluído num dos fragamentos de Worcester, baseia-se nesse método. O *rondellus* propriamente dito é enquadrado por uma introdução, na qual se recorre principalmente à sequência e à imitação canónica em duas das vozes e por uma *coda* que é elaborada a partir da música do *rondellus.* A parte central da peça divide-se em duas metades, cada uma das quais compreende três melodias simultâneas, alternadamente tocadas ou cantadas por cada uma das vozes ou instrumentos, de acordo com o seguinte esquema:

| | | |
|---|---|---|
| ***Triplum*** | ***abe*** | ***def*** |
| ***Duplum*** | ***cab*** | ***fde*** |
| ***Tenor*** | ***bca*** | ***efe*** |

O exemplo 5.1 apresenta a forma inicial e uma das trocas da primeira metade. Normalmente, num *rondellus* as vozes trocam entre si não só a música, mas também os textos, mas neste motete só as vozes extremas trocam textos. Uma vez que as três vozes têm o mesmo âmbito, o ouvinte escuta uma tripla repetição de cada metade. A frescura e o carácter popular de todas as linhas melódicas, bem como a fusão harmoniosa das vozes, são também típicos da música inglesa desta época.

***Exemplo 5.1***— *Rondellus:* Fulget coelestis cúria —O Petre fios— Roma gaudet

Fui get coe les - tis cu - n a pe den - te

ta
Pe - tre fios
-o

[2] *Ibid.,* 42.

Ro-ma gau-der de ta - li prae - su - le

30 35

Ro-ma gau det de ta - li prae - su-

ae, O ves pas - ce mel li - flu s; Du cens ad su - pe-

Da - to di - vi - no mu - ne - re.

*A corte celestial resplandece, com Pedro de guarda sentado abaixo do príncipe dos céus. Roma alegra-se com tal bispo.*
*Ó Pedro, flor dos apóstolos, pastor da corte celestial, apascenta de doçura as tuas ovelhas, guiando--as ao que é mais alto.*
*Roma alegra-se com tal bispo, pela graça de Deus concedida.*

**Fonte: Luther Dittmer (ed.), *The Worcester Fragments, copyright by* Hànssler-Verlag/American Institute of Musicology, reprod. apenas com autorização, todos os direitos reservados.**

O *conductus* e alguns dos tropos do ordinário compostos à maneira de *conductus* apresentam uma nova característica estilística, que começara já a esboçar-se no século xiii e viria a adquirir grande importância na música dos princípios do século xv: a linha melódica é acompanhada por duas outras vozes, geralmente em movimento paralelo, por forma a criar, de tempos a tempos, sucessões de terceiras e sextas simultâneas. Este tipo de escrita atesta a predilecção nacional inglesa pelas terceiras e sextas e por sonoridades cheias e harmoniosas. Poderá ter tido igualmente a sua origem nessa prática frequente da música inglesa do século xiii a troca de vozes, que veio a produzir formas como o *rondellus.* Tal forma de compor foi reconhecida na teoria e na prática através da criação de regras para se «descantar», ou seja, para se cantar uma voz não escrita sobre um *cantus firmus,* evoluindo a voz acrescentada ao mesmo ritmo da melodia, nota-contra-nota, e sempre formando consonâncias com ela. Em finais do século xiii as regras do descante proibiam as quintas e oitavas perfeitas consecutivas, mas autorizavam um número limitado de terceiras ou sextas paralelas.

NAWM **28** — CAROL: *Salve, sancta parens*

O segundo coro ou refrão desta canção é escrito no estilo do descante improvisado inglês (exemplo **5.2).** As vozes extremas evoluem quase sempre em sextas paralelas, enquanto a voz do meio canta uma terceira acima da voz mais grave, criando um

intervalo de quarta em relação à voz superior. Os compassos 16 a 19 ilustram a técnica de fazer uma cadência, alargando os intervalos de sexta e terceira paralelas para a oitava e a quinta, retomando depois o movimento paralelo até à cadência seguinte.

*Exemplo 5.2 — Refrão de carol:* Salve, sancta parens

**Stf/ve, *santa mãe...***

**Fonte: John Stevens (ed.), *Mediaeval Carols.* Musica Britannica, 4, Londres, 1952, p. 71.**

FAUXBOURDON – A música inglesa, que começava a tornar-se conhecida no continente nos primeiros anos do século XV, poderá ter fornecido o exemplo das sucessões de sexta-terceira que tanto fascinaram os compositores continentais (v. exemplo 5.2, compassos 18-19). Entre cerca de 1420 e 1450 esta forma de escrita musical afectou todos os tipos de composição. A sua designação habitual é *fauxbourdon.* No sentido estrito do termo, um *fauxbourdon* era uma composição escrita a duas vozes que evoluía em sextas paralelas com oitavas intercaladas e sempre com uma oitava no final de cada frase; a estas vozes escritas acrescentava-se na execução uma terceira voz, movendo-se invariavelmente uma quarta abaixo do soprano. A sonoridade do *fauxbourdon* assemelhava-se, por conseguinte, à de certas passagens do descante inglês; a diferença estava em que no *fauxbordon* a melodia principal era a do soprano (v. NAWM 30), enquanto nas composições inglesas a melodia do *cantus firmus* se fazia geralmente ouvir na voz do meio ou na voz mais grave.

A técnica do *fauxbourdon* era usada principalmente na composição dos cânticos mais simples do ofício (hinos e antífonas) e dos salmos e textos semelhantes aos dos salmos, como o *Magnificai* e o *Te Deum.* Todavia, a consequência prática mais importante deste dispositivo não foi a produção de tais peças, mas sim a emergência, em meados do século, de um novo estilo de escrita a três vozes. Neste estilo a linha melódica principal encontra-se na voz mais aguda, aspecto que o aproxima da cantilena do século XIV, mas há diferenças importantes. No estilo de cantilena, mais antigo, as duas vozes mais graves mantinham-se, por assim dizer, isoladas, adoptando um ritmo mais lento e funcionando como um pano de fundo mais ou menos neutro para a melodia. Agora, pelo contrário, a voz mais aguda e o tenor estão interligados como num dueto; estas duas vozes —e mais tarde também o contratenor— tornam-se quase iguais em importância e no ritmo (se bem que o soprano possa ser enriquecido por notas ornamentais), sendo as três assimiladas naquilo que é, em comparação com o século anterior, uma sonoridade mais consonante e uma progressão mais harmoniosa das sonoridades dentro da frase. Este novo estilo exerceu uma forte influência sobre todos os tipos de composições — influência no sentido de uma textura

homofónica (ou homorrítmica), de harmonias consonantes e do reconhecimento da sonoridade de sexta-terceira como um elemento fundamental do vocábulo harmónico.

O MANUSCRITO DE OLD HALL — A mais importante colectânea de música inglesa da primeira parte do século XV é o manuscrito de Old Hall. Este contém 147 composições datadas de cerca de 1370 a 1420, das quais, aproximadamente, quatro quintos são obras sobre diversas secções do ordinário da missa, sendo as restantes motetes, hinos e sequências. A maioria das partes da missa são em estilo de descante inglês, modificado em certos casos pela mais acentuada actividade melódica da voz superior; muitas vezes incorporam melodias de cantochão numa das vozes intermédias. Assim, por exemplo, um *Sanctus* de Leonel Power[3] é uma composição a quatro vozes com o *cantus firmus* no tenor, que evolui frequentemente acima do contratenor. Este tipo de composição, com a melodia de cantochão na segunda voz mais grave de uma textura a quatro vozes, não só permite uma maior liberdade de tratamento harmónico por parte do compositor como é historicamente importante enquanto prenúncio da forma como viria a ser usado o tenor de cantochão nas missas do final do século XV e início do século XVI. Outros trechos da missa incluídos no manuscrito de Old Hall são em estilo de cantilena, com a melodia principal no soprano; noutros ainda a melodia de cantochão surge, quer nesta, quer naquela voz, como um *cantus firmus* «errante». Cerca de um sétimo das composições desta colectânea, incluindo, quer trechos da missa, quer peças sobre outros textos, são no estilo do motete isorrítmico.

Os traços característicos do estilo musical inglês tornaram-se conhecidos no continente através do grande número de obras inglesas da primeira metade do século XV copiadas em manuscritos continentais. A influência que exerceram é atestada por um poema francês de cerca de 1440-1442, em que se fala da *contenance angloise* (maneira ou estilo inglês), que teria contribuído para tornar a música continental da época tão alegre e brilhantemente consonante, cheia de *maravilhoso encanto* (v. vinheta). No poema de Martin Le Franc apresentado a seguir alude-se concretamente ao mais importante compositor inglês desse tempo, John Dunstable (c. 1385-1453).

JOHN DUNSTABLE – É quase certo que Dunstable terá passado uma parte da vida ao serviço do duque de Bedford, regente inglês de França entre 1422 e 1435 e comandante dos exércitos ingleses que enfrentaram Joana d'Arc; as vastas possessões e as ambições que os Ingleses tinham nesta época em França explicam, em parte, a presença de Dunstable e de muitos compositores ingleses no continente, bem como a difusão da sua música.

As composições de Dunstable, das quais conhecemos cerca de setenta, compreendem exemplos de todos os principais tipos e estilos de polifonia cultivados no seu tempo: motetes isorrítmicos, partes do ordinário da missa, cantigas profanas e obras a três vozes sobre os mais diversos textos litúrgicos. Os seus doze motetes isorrítmicos atestam a grande vitalidade desta antiga e veneranda forma de composição ainda no início do século XV. O seu motete mais famoso, uma composição a quatro vozes que combina o hino *Veni Creator Spiritus* e a sequência *Veni Sancte Spiritus,* é não apenas um magnífico exemplo de estrutura isorrítmica, mas também uma peça mu-

[3] *The Old Hall Manuscript,* i, 2, A. Hughes e M. Bent (ed.), American Institute of Musicology, 1969, e CMM, 46, 357-360.

MARTIN LE FRANC DESCREVE A MÚSICA DO SEU TEMPO EM *Le Champion des dames,* **1440-1442**

| | |
|---|---|
| *Tapissier, Carmen, Cesaris* | Tapissier, Carmen, Cesaris |
| *Na pas longtemps si bien chanterrent* | Pouco tempo faz tão bem cantavam |
| *Quilz esbahirent tout paris* | Que assombravam Paris inteira |
| *Et tous ceulx qui les frequenterrent;* | E todos os que os frequentavam; |
| *Mais oncques jour ne deschanterrent* | Mas veio o dia em que não descantaram |
| *En mélodie de tels chois* | Melodias tão excelentes |
| *Ce mont dit qui les hanterrent* | — Disse-me quem os ouviu — |
| *Que G. Du Fay et Binchois.* | Como G. Dufay e Binchois. |
| *Car Hz ont nouvelle pratique* | Pois eles têm uma nova prática |
| *De faire frisque concordance* | De fazer vivas consonâncias |
| *En haulte et en basse musique* | Em alta e em baixa música, |
| *En fainte, en pause, et en muance* | Em invenção, em pausas, e em mutanças. |
| *Et ont prins de la contenance* | E fizeram sua a maneira |
| *Angloise et ensuy Dunstable* | Inglesa e seguiram Dunstable |
| *Pour quoy merveilleuse plaisance* | Por isso um maravilhoso encanto |
| *Rend leur chant joyeux et notable.* | Torna o seu canto alegre e notável. |

**Texto francês *in* C. Van den Borren, *Guillaume Dufay: son importance dans l'évolution de la musique au* xv' *siècle,* 1926, pp. 53-54, trad. C. V. Palisca.**

sical extremamente impressiva, encarnando a predilecção inglesa por uma sonoridade plena. Alguns dos trechos do ordinário da missa, que constituem cerca de um terço das obras conhecidas de Dunstable, são também construídos sobre uma melodia litúrgica apresentada isorritmicamente no tenor. São escassas as canções profanas atribuídas a Dunstable: entre estas, *O rosa bella* e *Puisque m'amour* ilustram as expressivas melodias líricas e o límpido perfil harmónico da música do seu tempo.

MÚSICA SACRA A TRÊS VOZES DE DUNSTABLE — As mais numerosas e, historicamente, as mais importantes obras de Dunstable são as peças sacras a três vozes — composições sobre antífonas, hinos e outros textos litúrgicos ou bíblicos. Estas peças são compostas de diversas maneiras: algumas têm o *cantus firmus* na voz do tenor; outras têm uma linha melódica ornamentada no soprano e uma melodia extraída de outra peça na voz do meio, que evolui quase sempre em terceiras e sextas acima do tenor; outras têm uma melodia de cantochão ornamentada no soprano (v. exemplo 5.3); outras ainda são compostas livremente, sem material temático extraído de outro reportório. Nesta última categoria inclui-se a antífona *Quam pulchra es* (NAWM 29), obra que não só exemplifica o estilo de Dunstable, como também ilustra algumas evoluções históricas importantes.

*Exemplo 5.3 — John Dunstable, voz superior de motete:* Regina caeli laetare

Entre os músicos ingleses que estiveram no continente depois de Dunstable devemos referir os seguintes: Walter Frye (período de actividade, c. 1450-1475), compositor de missas, motetes e *chansons,* e John Hothby (1487), que trabalhou em Lucca e noutras cidades italianas durante boa parte da vida.

ANTÍFONAS VOTIVAS — Um género musical muito cultivado em Inglaterra era a *antífona votiva,* composição sacra em louvor de determinado santo ou, mais frequentemente, da Virgem Maria. Uma grande colecção destas antífonas, em elaborados arranjos polifónicos para cinco a nove vozes, está reunida num livro de coro de finais do século xv no Colégio de Eton. A sonoridade plena destas obras, a alternância de grupos de vozes maiores e menores e a divisão em larga escala em trechos de tempo ora perfeito, ora imperfeito, são características da composição de antífonas votivas e missas em Inglaterra até meados do século xvi.

NAWM 29 — JOHN DUNSTABLE, MOTETE: *Quam pulchra es*

As três vozes são semelhantes no carácter e de importância quase igual; a maior parte do tempo movem-se ao mesmo ritmo e, geralmente, pronunciam em simutâneo as mesmas sílabas. Assim, a textura musical é a mesma do *conductus,* e o breve melisma no final da palavra *alleluia* está de acordo com o estilo de *conductus* ornamentado. A forma da música não era limitada por um *cantus firmus,* nem por um esquema estrutural, como o do motete isorrítmico, nem por qualquer modelo prescrito de repetições ou divisão em partes, como nas *formes fixes* do tipo do viralai ou do rondei. O compositor tinha, por conseguinte, toda a liberdade para adoptar uma configuração formal inspirada pelo texto.

Dunstable dividiu a peça em duas partes. A primeira parte (compassos 1-38) inclui, em forma abreviada, os versículos 6, 7, 5, 4 e 11 do capítulo 7 do *Cântico de Salomão;* a segunda parte, começando em *et videamus,* corresponde ao versículo 12, acrescido de um *alleluia.* A primeira parte, mais longa, é pontuada já próximo do fim pelas notas sustentadas sobre a palavra *veni);* o esquema de subdivisão é9 + 9+ 11+ 8 compassos, com cadências em *Dó, Dó, Ré* e *Sol:* A segunda parte subdivide-se simetricamente em (4 + 3) + (6 + 3) + 4 compassos, com cadências em *Fá, Ré, Dó, Ré* e *Dó.* As sub-divisões musicais da primeira parte correspondem à divisão do texto em versículos; as da segunda parte são menos nítidas, dado que as subdivisões do texto são menos marcadas do que na primeira, mas o *alleluia* destaca-se claramente pelo seu melisma e pelo ritmo melódico e harmónico mais vivo à medida que se aproxima a cadência final.

Não só a forma musical, nos seus traços gerais, é determinada pelo texto, como também a configuração de muitas frases se molda pelo ritmo da letra, como pode notar-se na declamação em notas repetidas de *statura tua assimilata est, mala Púnica* e *ibi dabo tibi.* Outros aspectos de pormenor são também dignos de nota, por exemplo,

a recorrência do intervalo melódico de terceira na voz mais aguda, o delinear ocasional de uma tríade na melodia (por exemplo, comp. **43, 46, 55)** e o uso do estilo de *fauxbourdon,* principalmente antes das cadências.

A CAROL — Outra forma de composição inglesa que floresceu no século xv foi a *carol.* Tal como o *rondeau* e a *ballata,* a *carol* era na origem uma cantiga de dança monofónica em que alternavam um solista e um coro. No século xv era já uma forma estilizada, uma composição a duas ou três vozes (por vezes quatro) sobre um poema religioso de estilo popular, frequentemente sobre um tema da encarnação e por vezes escrito numa mistura de versos rimados ingleses e latinos. Na forma, a *carol* compunha-se de um certo número de estrofes, todas cantadas com a mesma música, e de um *burden* (coro) ou refrão com a sua frase musical própria, que era cantada no início e depois repetida a seguir a cada estrofe. As *carols* não eram canções populares, mas as suas melodias frescas, despojadas, e a animação dos ritmos ternários dão-lhes uma feição nitidamente popular e um carácter inequivocamente inglês.

NAWM **28** — CAROL: *Salve, sancta parens*

Esta peça já foi atrás citada como exemplo de descante inglês (v. também exemplo **5.2).** A letra do refrão tem duas versões musicais diferentes, primeiro a duas vozes, com a voz superior quase sempre em sextas paralelas, e depois com uma terceira voz introduzida entre as duas da mesma forma como anteriormente teria sido improvisada, criando sucessões de sexta-terceira. A música das duas estrofes é em contraponto livre a duas vozes.

O MOTETE DO SÉCULO XV — *Quam pulchra es* vem classificado na edição de referência das obras de Dunstable como um *motete.* Este termo, que até agora utilizámos para designar a forma francesa do século XIII e a forma isorrítmica do século xiv e início do século xv, começara já no século xiv a ganhar um sentido mais amplo. Originalmente, o motete era uma composição sobre um texto litúrgico para ser interpretada na igreja; como tivemos ocasião de ver, em finais do século XIII o termo aplicava-se também a obras com textos profanos, incluindo até as que utilizavam uma melodia profana como *cantus firmus* do tenor. Nos motetes isorrítmicos do século xiv e princípio do século xv os tenores eram, geralmente, melodias de cantochão, e estes motetes conservavam ainda outras características tradicionais, nomeadamente os textos múltiplos e uma textura fortemente contrapontística. O motete isorrítmico era uma forma conservadora, só até certo ponto participando na evolução geral do estilo musical de finais do século xiv e início do seguinte; por volta de 1450 tinha-se tornado um anacronismo e desapareceu. Alguns motetes foram escritos ainda depois dessa data com tenores de cantochão, mas em tudo o mais sem grandes semelhanças relativamente aos antigos tipos medievais.

Entretanto, na primeira metade do século xv o termo *motete* começou também a ser aplicado a peças escritas sobre textos litúrgicos ou mesmo profanos, no mais novo estilo musical da época. Este significado mais lato da palavra prevaleceu até aos nossos dias: um motete, neste sentido, pode designar quase qualquer composição polifónica sobre um texto latino (excepto os do ordinário da missa), assim abrangendo formas tão diversas como antífonas, responsórios e outros textos do próprio e dos ofícios. A partir do século xvi, o termo passou também a aplicar-se a composições sacras em outras línguas além do latim.

## A música no ducado da Borgonha

Os duques da Borgonha, embora vassalos feudais dos reis de França, tinham um poder praticamente igual ao dos seus suseranos. Ao longo da segunda metade do século xiv e nos primeiros anos do século xv, através de uma série de casamentos políticos e de uma estratégia diplomática que tirou o máximo partido dos desaires dos reis de França na guerra dos Cem Anos, foram adquirindo territórios que abarcavam boa parte daquilo que são hoje a Holanda, a Bélgica, o Nordeste da França, o Luxemburgo e a Lorena e anexaram-nos aos seus feudos de origem, o ducado e condado da Borgonha, no Centro-Leste da França. Os duques governaram este conjunto de possessões como saberanos praticamente independentes até 1477. Embora a capital nominal fosse Dijon, não tinham residência principal fixa em qualquer cidade, antes faziam estadas mais ou menos prolongadas em diversos pontos dos seus domínios. A órbita principal da peripatética corte da Borgonha a partir de meados do século abrangia Lille, Bruges, Gand e, especialmente, Bruxelas, ou seja, uma área que compreende a moderna Bélgica e o extremo nordeste da França. A maioria dos grandes compositores nortenhos de finais do século xv eram oriundos desta região, e muitos deles estiveram ligados, de uma maneira ou de outra, à corte borgonhesa. Hubert e Jan van Eyck contam-se entre os pintores que gozaram da protecção dos duques.

**Cronologia**

1417: fim do cisma papal.
1431: execução de Joana d'Arc.
1436: consagração de Santa Maria dei Fiore (Duomo), em Florença, com a peça de Dufay *Nuper rosarum flores.*
1453: fim da guerra dos Cem Anos.
1454: Gutenberg (1398-1468) inventa a impressão com caracteres móveis.
1474 (27 de Novembro): morte de Dufay.
1477: batalha de Nancy, morte de Carlos, o *Temerário;* fim do ducado da Borgonha.
1478: Lorenzo de' Medici governa Florença.
1485: dinastia Tudor em Inglaterra (até 1603).
1492: primeira viagem de Colombo à América.
1495: Leonardo da Vinci, *A Última Ceia.*
1496: Franchino Gaffurio, *Practica musice.*
1497 (6 de Fevereiro): morte de Ockeghem.

No final do século xiv e início do século xv foram criadas um pouco por toda a Europa capelas com excelentes recursos musicais: papas, imperadores, reis e príncipes disputavam os serviços dos cantores e compositores eminentes. Tinctoris, um teórico flamengo, escrevendo por volta de 1475, diz-nos que as recompensas oferecidas, em honorários e riquezas, a tal ponto estimulavam os talentos que no seu tempo a música parecia «uma nova arte, cuja fonte estava nos ingleses, com Dunstable à cabeça, e nos franceses, entre os quais este se incluía, Dufay e Binchois».

Os duques da Borgonha tinham uma ***capela,*** com um corpo auxiliar de compositores, cantores e instrumentistas que faziam música para os serviços divinos, contribuindo também provavelmente para os divertimentos profanos da corte, e acompanhavam o seu senhor nas viagens. A corte e a capela de Filipe, o ***Bom,*** duque da Borgonha entre 1419 e 1467, foram as mais brilhantes da Europa. A capela borgonhesa contava com vinte e oito músicos quando Filipe, o ***Ousado,*** morreu em 1404; em seguida, após um período de inactividade, foi reorganizada e em 1445

*Divertimentos ao ar livre na corte de Filipe,* o Bom *(1396-1467), duque da Borgonha. Músicos tocam para o duque (ao centro) e para os seus convivas, enquanto, em segundo plano, caçadores perseguem a presa. Atribuído a Jan van Eyck, 1430-1431*

compunha-se de dezasseis capelães. Nas primeiras décadas do século os músicos eram recrutados principalmente no Norte da França. Como Filipe, o ***Bom,*** e o seu sucessor, Carlos, o ***Temerário*** (1467-1477), passaram pouco tempo em Dijon, capital da Borgonha, permanecendo quase sempre no Norte, a maioria dos músicos eram naturais da Flandres e dos Países Baixos. Além da capela, Filipe, o ***Bom,*** tinha ainda um grupo de menestréis —tocadores de trombeta, tambor, viela, alaúde, harpa, órgão, gaita de foles e charamela —, entre os quais se contavam franceses, italianos, alemães e portugueses. A atmosfera cosmopolita desta corte do século xv era ainda reforçada pelas frequentes visitas de músicos estrangeiros e pela enorme mobilidade dos próprios elementos da capela, passando do serviço de um para o de outro senhor em busca de melhores oportunidades. Nestas circunstâncias, o estilo musical não poderia ser senão internacional; o prestígio da corte borgonhesa era tal que o tipo de música aí cultivado influenciou outros centros musicais europeus, como as capelas do papa em Roma, do imperador da Alemanha, dos reis de França e Inglaterra e das diversas cortes italianas, bem como dos coros das catedrais, tanto mais que muitos dos músicos destes centros haviam estado em tempos, ou esperavam vir a estar um dia, ao serviço do próprio duque da Borgonha.

GUILLAUME DUFAY — É habitualmente associado à corte da Borgonha, embora, provavelmente, nunca tenha sido um elemento regular da capela ducal. Nasceu por volta

de 1400 em Cambrai, ou nos arredores, e tornou-se menino do coro da catedral em 1409. Em 1420 encontrava-se já em Itália, onde esteve ao serviço da família Malatesta, em Pesaro, até cerca de 1426. De 1428 a 1433 foi membro da capela papal em Roma. Após um interlúdio de dois anos ao serviço do duque de Sabóia (cujos territórios incluíam então uma parte do actual Noroeste da Itália e da região ocidental da Suíça, além da província francesa de Sabóia), Dufay voltou a integrar a capela do papa, em Florença e Bolonha, de 1435 a 1437. Desde, pelo menos, 1439 até 1450 Dufay passou a maior parte do tempo em Cambrai, em cuja catedral o papa Eugénio IV lhe concedeu a dignidade de cónego e uma prebenda. Em 1452 voltou a desempenhar as funções de mestre do coro do duque de Sabóia, provavelmente até 1458; regressou depois a Cambrai, onde morreu, em 1474. Era um homem excepcionalmente instruído, pois frequentara a escola de uma catedral e era doutor em Direito Canónico pela Universidade de Bolonha; se foi nomeado para cargos eclesiásticos importantes, não foi por causa da sua música — embora fosse muito admirado enquanto compositor —, mas por causa da sua erudição.

As obras de Dufay e dos seus contemporâneos conservaram-se num grande número de manuscritos, principalmente de origem italiana. Os mais importantes de entre estes são um manuscrito que hoje se encontra na Biblioteca Bodleina de Oxford *(canonici misc.* 213), copiado do Norte de Itália por volta de 1460 e contendo 325

*Guillaume Dufay, junto de um órgão portativo, e Gilles Binchois, com uma harpa na mão, numa miniatura ilustrando o poema de Martin le Franc* Champion des dames *(1440--1442; v. vinheta) (Paris, Bibliothèque nationale, ms. fr. 12 476)*

obras que datam, aproximadamente, de 1400 a 1440, e os códices de Trento, sete volumes actualmente na biblioteca do Museu Nacional do Castello dei Buonconsiglio, em Trento, contendo mais de 1600 composições escritas entre 1400 e 1475. As transcrições destes e de outros manuscritos são abundantes nas edições musicais modernas.

Os principais tipos de composição no período borgonhês foram as missas, os *magnificais,* os motetes e as *chansons* profanas com textos em francês. A combinação predominante de vozes era a mesma da *ballade* francesa e da *ballata* italiana: tenor e contratenor, evoluindo ambos no âmbito *dó-sol,* e um soprano, ou *discantus,* não excendendo geralmente a amplitude de uma décima *(lá* a *dó"* ou *dó'* a *mi").* Tal como no século xiv, a tendência era para que na interpretação cada linha melódica tivesse um timbre diferente e o conjunto da peça uma textura transparente, com predomínio do *discantus* como melodia principal. O estilo, de um modo geral, pode ser definido como uma combinação da suavidade homofónica do *fauxbourdon* com uma certa dose de liberdade melódica e independência contrapontística, incluindo um ou outro momento de imitação. A linha melódica típica do *discantus* evolui em frases líricas, expressivas, desembocando em graciosos melismas antes das cadências importantes.

*Exemplo* ***5.4*** *— Fórmulas cadenciais*

A fórmula cadenciai preferida continuava a ser na maioria dos casos a do século xiv (exemplo 3.13), sendo a figura ornamental «de Landini» também muito corrente (exemplo 4.3), mas, a par deste tipo mais antigo de cadência, encontramos na escrita a três vozes uma variação sobre a progressão da sexta maior para a oitava, na qual a voz mais grave sobe uma oitava, de forma que o ouvido capta uma quarta ascendente nas notas mais graves da sucessão sexta-oitava [como na moderna cadência dominante-tónica; v. exemplo 5.4, *b)* e *c)].*

*A* grande maioria das composições do período borgonhês eram numa ou noutra forma de compasso ternário, com frequentes misturas de ritmos, resultando na combinação das estruturas J J J e J J J J J J (v. exemplo 5.4). O compasso binário era usado principalmente em substituições de obras mais longas como um meio de introduzir um certo contraste.

NAWM 45 — GUILLAUME DUFAY, BALLADE.- *Resvellies vous et faites chiere lye*

Na boa e requintada tradição da *ballade,* esta peça é muito mais ornamentada do que o rondei. «Despertai e alegrai-vos» é a mensagem que dirige aos amantes. Foi escrita para o casamento de Carlo Malatesta e Vittoria Colonna, sobrinha do papa Martinho V, em 1423, quando Dufay se encontrava ao serviço da família mais poderosa de Rimini e Pesaro. A aclamação «nobre Carlos», dirigida ao noivo, é composta em acordes sustentados com *fermatas,* enquanto o apelido *Malatesta* suscita uma orgia de rápidas tercinas. Temos aqui um perfeito exemplo do estilo dominado pelo soprano, pois nenhuma das duas outras partes é susceptível de interpretação vocal, embora os instrumentistas se associassem, provavelmente, ao solista para cantarem as palavras *Charle gentil.*

A CHANSON BORGONHESA — No século XV *chanson* era a designação genérica para qualquer composição polifónica sobre um texto profano em francês. Nesta época as *chansons* eram, de facto, canções a solo com acompanhamento. Os seus textos — quase sempre poemas de amor — seguiam na maioria dos casos o modelo do rondei, umas vezes na forma tradicional com refrão de dois versos, outras numa forma desenvolvida, como a do rondei *quatrain* ou *cinquain,* que tinha, respectivamente, estrofes e refrões de quatro e cinco versos. As *chansons* foram o produto mais característico da escola borgonhesa. Entretanto, os compositores continuavam a escrever *ballades* na forma tradicional *aabC.*

NAWM 46 — DUFAY, RONDEL: *Adieu ces bons vins de Lannoys*

Este *Adieu ces bons vins de Lannoys* («Adeus, bons vinhos de Lannoys»), de Dufay, que foi datado de 1426, é um exemplo de rondei *cinquain.* Segue a forma normal *ABaAabAB.* Uma característica digna de nota é a mudança ocasional da divisão ternária para binária do compasso numa das vozes — de \ para \ na transcrição moderna. O tenor é certamente instrumental, uma vez que não tem notas suficientes para as sílabas do texto.

GILLES BINCHOIS — Outro notável meste da *chanson* foi Gilles Binchois. Nascido, provavelmente, em Mons por volta de 1400, parece ter conciliado na juventude a actividade musical com uma carreira militar; a partir da década de 1420 e até se retirar para Soignies, em 1453, fez parte da capela do duque Filipe, *o Bom.* As *chansons* de Binchois exprimem admiravelmente um sentimento de terna melancolia, matizado de desejo sensual. O encanto comovente das melodias, a sonoridade límpida e colorida das vozes e instrumentos e as proporções miniaturais do conjunto conjugam-se para evocarem no nosso espírito a imagem de um mundo visionário, estranhamente familiar, embora distante, no limiar entre a Idade Média e o Renascimento.

NAWM 30 — GUILLAUME DUFAY, HINO: *Conditor alme siderum*

A influência do estilo do *fauxbourdon* no motete borgonhês pode ser comprovada na textura predominantemente homofónica e na frequência das sonoridades de sexta-terceira dos motetes de Dufay, em particular nos hinos, por exemplo, neste *Conditor alme siderum* («Generoso criador das estrelas»). Aqui o cantochão situa-se no *cantus,* enquanto o tenor se harmoniza com ele principalmente em sextas e oitavas. Tal como no descante inglês, uma voz média improvisada completa a harmonia. Era costume cantar os versículos do hino alternadamente em cantochão e *fauxbourdon.*

MoTETEs BORGONHESES – Tão forte era o poder de atracção deste estilo musical borgonhês que a sua tradição ainda subsistia na Europa muito depois de o ducado da Borgonha ter deixado de existir enquanto poder político independente. Não havia, de início, um estilo sacro distinto do estilo profano: tanto motetes como missas eram escritos à maneira das *chansos,* com um soprano solo melodicamente livre associado a um tenor e apoiado por um contratenor na habitual textura a três vozes. O soprano podia ser composto de novo, mas em muitos casos era uma versão embelezada de uma peça de cantochão; por exemplo, na composição *Alma Redemptoris Mater* de Dufay[4] o soprano é uma melodia de cantochão embelezada. Este procedimento é radicalmente diferente do modo como tais temas eram utilizados no tenor do antigo motete dos séculos xiii e xiv. Aí a melodia litúrgica não era mais do que uma base para a estrutura da peça; bastava que estivesse presente, mesmo que absolutamente distorcida no ritmo e que nenhum ouvinte fosse capaz de a reconhecer, para desempenhar a função que dela se exigia. Nos motetes borgonheses, pelo contrário, pretendia-se que as melodias gregorianas fossem reconhecidas; estas não se limitavam a ser um resíduo simbólico da tradição, eram também uma parte concreta e musicalmente expressiva da composição.

Além dos motetes ao moderno estilo da *chanson,* Dufay e os seus contemporâneos continuaram a cultivar ocasionalmente o costume — exemplificado por Ciconia em Veneza e por muitos compositores de finais do século xiv — de escreverem motetes isonítmicos para cerimónias públicas solenes, uma vez que se considerava apropriado a tais ocasiões um estilo musical arcaico e um não menos arcaico estilo literário. Foi assim que Dufay escreveu a obra *Nuper rosarum flores,* interpretada na consagração da igreja de Santa Maria dei Fiore *(Duomo),* em Florença, em 1436. O papa Eugénio IV oficiou em pessoa. Um escritor que assistiu à consagração

*Catedral de Santa Maria dei Fiore, em Florença. Parece que as proporções da cúpula, desenhada por Brunelleschi, terão inspirado a Dufay a forma do motete* Nuper rosarum flores *(NAWM 31), escrito para a consagração da igreja em 1436*

[4] Publ. *in* HAM, 65.

(v. vinheta) descreveu as vestes de cores vivas dos trombeteiros, vielistas, tocadores de outros instrumentos e dos coros, que, ao cantarem, infundiam no ouvinte temor e respeito, de modo que, conjugados entre si, o som da música, o perfume do incenso e o espectáculo dos belos enfeites enchiam o espectador de fervor religioso.

**NAWM 31 —GUILLAUME DUFAY, MOTETE:** *Nuper rosarum flores*

Descobriu-se que as proporções rítmicas de conjunto, bem como muitos aspectos de pormenor do motete isorrítmico a quatro vozes de Dufay *Nuper rosarum flores — Terribilis est locus iste* («As rosas chegaram há pouco — Este lugar é terrível»), correspondem exactamente às proporções da cúpula da *Duomo,* desenhada pelo famoso arquitecto Filippo Brunelleschi de acordo com as «proporções musicais» dos antigos tratados. Uma característica inabitual do motete é que o *cantus firmus,* o intróito da missa para a consagração de uma igreja, *Terribilis est locus iste, é* entregue a dois tenores que o cantam com uma quinta de intervalo, com entradas desfasadas e valores de notas diferentes. Estes aspecto foi posto em paralelo com a dupla abóbada utilizada na cúpula de Brunelleschi[5]. O número 7 desempenha um papel místico no motete, bem como em todo o simbolismo eclesiástico medieval, onde representa os sete pilares da igreja cristã. O texto tem 7 versos por estrofe e 7 sílabas por verso. Cada um dos quatro períodos isorrítmicos contém 7 *duplex longas* ou *maximodi* (14 compassos da transcrição) de duetos livres das vozes superiores e 7 em que se lhes associam os tenores isorrítmicos. Além disso, cada um dos duetos organiza-se em 3 + 4 *longae* (6 + 8 compassos). Não só os tenores repetem a mesma música quatro vezes em mensurações diferentes, como a voz superior, do segundo período até ao quarto, faz variações sobre a música do primeiro. A única assimetria importante deriva do facto de as estrofes não coincidirem com os períodos isorrítmicos, pois o primeiro período abrange treze versos, após o que a música se torna cada vez mais melismática.

**GIANOZZO MANETTI FOI TESTEMUNHA OCULAR DO SERVIÇO RELIGIOSO DE CONSAGRAÇÃO DA DUOMO**

*Os sentidos de todos começaram a empolgar-se [...] Mas à elevação da sagrada hóstia todo o espaço do templo se encheu de tais coros de harmonia e de um tal concerto de instrumentos vários que dir-se-ia (não sem razão) que as sinfonias e cânticos dos anjos e do divino paraíso haviam sido enviados do céu para nos segredarem aos ouvidos uma inacreditável doçura celestial. E, assim, nesse momento vi-me tão possuído de êxtase que julguei gozar a vida dos eleitos aqui na Terra; se o mesmo aconteceu aos outros presentes, não sei dizê-lo, mas, quanto ao meu caso, posso testemunhá-lo.*

**Cit. *in* Dufay, *Opera omnia,* Van and Besseler (ed.), 2, xxvn.**

MISSAS — Foi nas missas que os compositores do período borgonhês desenvolveram um estilo musical especificamente sacro, fazendo delas o principal veículo do pensamento e dos esforços dos compositores. Já chamámos a atenção para o número crescente de composições polifónicas da missa em finais do século xiv e início do sécuo xv. Até cerca de 1420 as diversas secções do ordinário eram compostas como

[5] V. Charles W. Warren, «Brunelleschi's dome and Dufay's motet», MQ, 59, 1973, 92-105.

peças independentes (à excepção da missa de Machaut e de algumas outras), embora em certos casos tais trechos independentes pudessem ser reunidos por um compilador num ciclo unificado. Uma das realizações fundamentais do século xv foi tornar prática regular a composição polifónica do ordinário como um todo musicalmente uno. De início só se estabelecia uma relação musical perceptível entre um par de secções (por exemplo, o *Gloria* e o *Credo);* gradualmente, a prática foi-se alargando até abranger todas as cinco divisões do ordinário. O motivo desta evolução foi o desejo dos músicos de darem coerência a uma forma musical ampla e complexa; além disso, já existiam desde o princípio do século xiv agrupamentos cíclicos similares das peças de cantochão para o ordinário.

E claro que se obtinha uma certa impressão de unidade musical quando todas as cinco partes do ordinário eram compostas no mesmo estilo geral, que no continente, no início do século xv, era, em geral, o da *ballade* ou *chanson.* Se, além disso, cada andamento tomasse para *cantus firmus* um cântico apropriado do *Graduale* (que surgiria, geralmente, sob forma ornamentada, no soprano), a impressão de unidade era reforçada, mas mais pela associação litúrgica do que pela semelhança musical, uma vez que as melodias de cantochão não tinham forçosamente uma relação temática entre si. (A uma missa em que sejam utilizados desta forma temas gregorianos dá-se o nome de *missa choralis* ou *missa de cantochão.)* O modo mais prático de conseguir uma interligação musical clara e perceptível entre as várias partes da missa é usar em todas elas o mesmo material temático. A princípio a ligação consistia apenas em iniciar cada andamento com o mesmo motivo melódico, geralmente no soprano (a uma missa que utilize este processo dá-se por vezes o nome de *missa de motto),* mas esta técnica — que o inglês John Hothby usara também em Lucca, nos seus *magnificais* — em breve foi substituída ou completada por outra, ou seja, o uso do mesmo *cantus firmus* em todos os andamentos. A forma musical cíclica que daí resulta chamar-se *missa de cantus firmus* ou *missa de tenor.* As primeiras missas cíclicas deste tipo foram escritas por compositores ingleses, mas a forma rapidamente veio a ser adoptada no continente e na segunda metade do século xv já se tornara o modo habitual de compor missas.

A tradição do motete medieval sugeria que a melodia extraída do reportório do cantochão fosse colocada no tenor, mas a nova concepção da música do século xv exigia que a voz mais grave estivesse livre para funcionar como alicerce, em especial nas cadências. Usar como voz mais grave uma dada linha melódica que não podia, no essencial, ser modificada limitaria a liberdade do compositor. O tenor passou, assim, a ser a segunda voz mais grave, colocando-se abaixo dela uma voz inicialmente chamada *contratenor bassus* («contratenor baixo»), mais tarde simplesmente *bassus;* acima do tenor situava-se um segundo contratenor, chamado *contratenor altus* («contratenor altus»), mais tarde *altus;* na posição mais alta ficava o soprano, designado quer por *cantus* («melodia»), quer por *discantus* («descante») ou *superius* (voz «mais alta»). Estas quatro vozes surgiram em meados do século xv, e esta distribuição conservou-se até aos nossos dias, com raras interrupções, como a forma-padrão.

Um outro legado do motete medieval foi o costume de escrever o tenor de uma missa de *cantus firmus* em notas mais longas do que as restantes vozes e isorritmicamente, quer impondo uma certa estrutura rítmica a uma dada melodia de cantochão e repetindo-a com a mesma estrutura, quer conservando o ritmo original de uma dada melodia profana e alterando as sucessivas aparições da melodia, tornando-a quer mais

rápida, quer mais lenta, relativamente às outras vozes. Assim, tal como no motete isorrítmico, a identidade da melodia extraída do cantochão podia ficar absolutamente camuflada, tanto mais quanto se situava agora numa voz interior, e não na mais grave, como sucedia no século xiv; ainda assim, o seu poder regulador, unificando as cinco divisões da missa, era inegável. As melodias usadas como ***cantus firmi*** eram extraídas dos cânticos do próprio ou do ofício, ou ainda de uma fonte profana, quase sempre o tenor de uma ***chanson;*** nem num caso nem noutro tinham a menor relação litúrgica com o ordinário da missa. O nome da melodia tomada de empréstimo era dado à missa a que servia de ***cantus firmus.***

*Exemplo* ***5.5*** *— Chanson:* L'homme armé

mé doibt on doub - ter, doibt on doub-ter. On a fait par-tout cri

***Da Capo al*** *fine*

er Que chas-cun se vien-gue_ar - mer D'un hau - bre - gon de fer.

***O homem armado inspira temor; por toda a parte se proclamou que todos devem armar-se com uma cota de malha de ferro.***

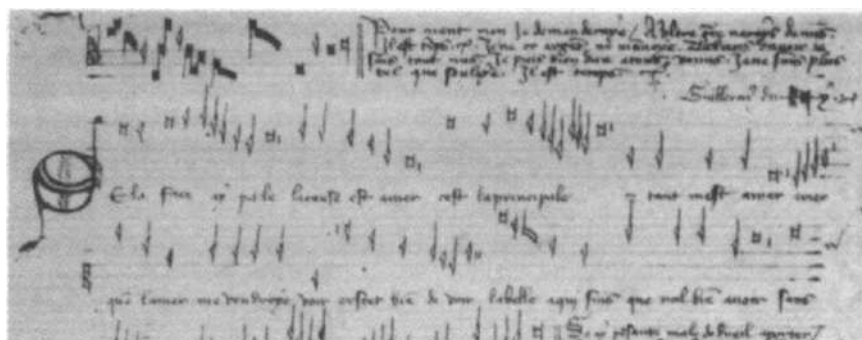
Entre tais obras contam-se as numerosas missas baseadas na popular canção ***L'homme armé*** («O homem armado»; a melodia é apresentada no exemplo 5.5), sobre a qual quase todos os compositores de finais do século xv e do século xvi, de Dufay e Ockeghem a Palestrina, escreveram, pelo menos, uma missa.

No exemplo 5.6 temos um trecho do ***Agnus Dei I*** da missa de Dufay sobre a melodia de ***L'homme armé.*** É manifesto que as palavras da missa não se adaptam bem ao tenor, e daqui podemos inferir que este seria talvez tocado por um ou mais instrumentos. O mesmo sucede com o baixo, que a dada altura (compassos 14-15) pré-imita o tenor. As duas vozes superiores são mais fáceis de cantar com o texto, mas também aqui os manuscritos se mostram bastante vagos quanto à colocação das sílabas, que era deixada ao critério dos cantores. Digna de nota é a complexidade rítmica do contralto e do baixo nos compassos 22-23.

NAWM **63** — ROBERT MORTON, CHANSON: *L'homme armé*

Chegaram até nós muitos arranjos de *L'homme armé,* não podendo apontar-se claramente nenhum deles como fonte dos restantes. Nesta versão a melodia da canção (exemplo 5.5) situa-se no tenor. A canção deve ter sido originalmente monofónica, antes de ser adaptada pelos compositores de versões polifónicas. As quintas descendentes sugerem a trompa de uma sentinela anunciando a aproximação de tropas inimigas. Este arranjo de Robert Morton parte da versão a três vozes que ele próprio terá começado por compor, acrescentando-lhe um baixo, certamente para produzir um efeito mais cheio na interpretação instrumental.

*Exemplo 5.6 — Guillaume Dufay,* Agnus Dei I *da missa* L'homme armé

*Cordeiro de Deus, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós.*

Cantus *e tenor da* ballade *a três vozes* Se la face ay pale *de Dufay (v. transcrição em NAWM 39a). A segunda estrofe vem a seguir ao* cantus. *Este manuscrito contém cinquenta e duas peças de Dufay (Oxford, Biblioteca Bodleiana, ms.* canonici misc. *213)*

NAWM 39 — GUILLAUME DUFAY, MISSA: *Se la face ay pale*

Nesta missa Dufay utiliza o tenor da *ballade* da sua própria autoria como *cantus firmus* (NAWM 39a), aplicando-lhe o sistema proporcional, de forma que o ouvimos a diversas velocidades nos diversos andamentos ou partes de andamentos. No *Gloria* (e também no *Credo)* o *cantus firmus* ouve-se três vozes, primeiro com os valores normais das notas aumentados para o triplo, depois para o dobro e, finalmente, em valores normais, de forma que a esta terceira audição a melodia torna-se pela primeira vez facilmente identificável. Em consequência, cada compasso do tenor corresponde a três compassos das outras vozes nos compassos 19-118, a dois compassos das outras vozes nos compassos 125-158 e a um compasso nos compassos 165-198. Deste modo, a repetição calculada da melodia dá forma ao *Gloria,* forma que é ainda reforçada pelo facto de cada entrada do *cantus firmus* ser precedida de um dueto.

Outra característica unificadora, além das repetições da melodia da *ballade* ao longo de toda a missa, é a utilização daquilo a que se deu o nome de um *motivo principal.* Cada uma das divisões mais importantes de um andamento começa, na voz superior, com o motivo que acompanha, no *Gloria,* as palavras *Et in terra pax.* Há também alusões a este motivo no interior dos andamentos, como, por exemplo, no *Gloria,* nos compassos 40, 88, 119, 165 e 184.

As missas de ***cantus firmus*** a quatro vozes são peças tardias na obra de Dufay, na sua maioria posteriores a 1450. E bem evidente que tais composições são fruto de métodos de construção que as distinguem das ***chansons,*** dos motetes escritos à maneira de ***chansons*** e das missas do princípio do século. Alguns aspectos das missas de ***cantus firmus*** de Dufay são característicos de um estilo musical «erudito» que se tornou dominante a partir de 1450. Todavia, a partir de c. 1430, a evolução valorizou principalmente os aspectos que viriam a distinguir o estilo musical da época a que chamamos Renascimento da Idade Média tardia: controle das dissonâncias, sonoridades predominantemente consonantes, incluindo sucessões de sexta-terceira, igual importância das vozes, congruência melódica e rítmica das diversas linhas, textura a quatro vozes e recurso ocasional à imitação.

## Bibliografia


### Colectâneas de música: fac-símiles e edições

*Inglaterra*

Fragmentos de Worcester: PMMM, 5, e Luther A. Dittmer (ed.), *The Worcester Fragments: a Catalogue Raisonné and Transcription,* MSD, 2. Para todos os efeitos práticos, esta edição é superior à de Anselm Hughes (ed.), *Worcester Medieval Harmony of the Thirteenth and Fourteenth Centuries,* Nashdom Abbey, Plainsong and Medieval Music Society, 1928.

*The Old Hall Manuscript,* ed. A. Hughes e M. Bent, CMM, 46 (4 vols.).

O livro de coro de Eton, transcrito por F. LI. Harrison, encontra-se em MB, 10-12, e a descrição e o catálogo in *Annales musicologiques,* 1, 1953, 151-175.

*Carols* medievais inglesas em MB, 4.

H. E. Wooldridge (ed.), *Early English Harmony from the 10th to the 15th Century, 2* vols., 1, fac-símiles, 2, transcrições e notas, Londres, B. Quaritch, 1897-1913.

V. também CMM, 9, 19, 21, 50, e *Early English Church Music,* ed. F. LI. Harrison, Londres, Stainer & Bell, 1963-, vol. 8.

*Música continental, missas*

Códices de Trento: fac-símile, *Codex Tridentinus 87-93,* Roma, Bibliopola, 1969-1970; transcrição parcial nos seguintes volumes de *Denkmäler der Tonkunst in Österreich:* 14-15 (ano 7), 22 (ano 11, pt. 1), 38 (ano 19, pt. 1), 53 (ano 27, pt. 1), 61 (ano 31), e 76 (ano 40); cânones dos códices de Trento, ed. R. Loyan, em CMM, 38.

Existe uma edição recente do *Chansonnier El Escoriai,* que contém peças atribuídas a Dunstable, Dufay, Binchois *et ai:* Martha K. Hanen, *The Chansonnier El Escoriai, 2* vols., vol. 1, comentários, vols. 2-3, transcrições, Henryville, PA, Institute of Medieval Music, 1983.

Laurence Feininger (ed.), *Monumento polyphoniae liturgicae,* Roma, 1947-, série i, ordinário da missa (o vol. i desta série inclui dez das mais antigas missas sobre *L'homme arme),* e série n, próprio da missa, edição erudita, onde se preservam todas as características dos manuscritos originais.

*Edições de compositores individuais*

John Dunstable, *Complete Works,* Manfred F. Bukofzer (ed.), MB, 8.

Guillaume Dufay, *Opera omnia,* H. Besseler (ed.), CMM, 1; os hinos de Dufay a três e quatro vozes constam também de uma edição organizada por R. Gerber, *Das Chorwerck, 9* e 49, 1937.

### Leitura aprofundada

*Generalidades*

Uma excelente panorâmica da música renascentista é o livro de Howard M. Brown, *Music in the Renaissance,* Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1976; v. ainda, nesta obra de Brown, as bibliografias no final de cada capítulo.

Iain Fnlon (ed.), *Music in Medieval and Early Modern Europe: Patronage, Sources, and Texts,* Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

*Música inglesa*

Sobre a importância do manuscrito W1, v. Edward Roesner, «The origins of W1», JAMS, 29, 1976, 337-380, e GLHWM, 2.

Sobre o cânone *Sumer is icumen in,* v. Jacques Handschin, «The summer canon and its background», MD, 3, 1949, 55-94, e 5, 1951, 65-113, e GLHWM, 2.

Sobre o *fauxbourdon,* v. Ann B. Scott, «The beginnings of fauxbourdon: a new interpretation*, JAMS, 24, 1971, 345-363.

Para uma panorâmica concisa da música de Dunstable, v. Margaret Bent, *Dunstable,* Oxford Studies of Composers 17, Londres, Oxford University Press, 1980, e para uma descrição das particularidades musicais inglesas, v. Sylvia W. Kenney, *Walter Frye and the Contenance Angloise,* New Haven, Yale Universith Press, 1964.

O grande número de missas inglesas é explicado em G. Reaney, «The social implications of polyphonic mass music in fourteenth-century England», MD, 38, 1984, 159-172.

### *Guillaume Dufay*

A mais recente obra sobre Dufay é de David Fallows, *Dufay,* Londres, Dent, 1982. Algumas descobertas importantes são apresentadas em Charles Hamm, *A Chronology of the Works of Guillaume Dufay,* Princeton, Princeton University Press, 1964, A. Planchart, «Guillaume Dufay's masses: notes and revisions*, MQ, 58, 1972, 1-23, e D. Fallows, «Two more Dufay songs reconstructed», EM, 3, 1975, 358-360, e 4, 1976, 99. C. Wrigth, «Dufay at Cambrai: discoveries and revisions*. JAMS, 28, 1975, 175-229, e GLHWM, 4, dá-nos a conhecer a actividade do compositor nos últimos 35 anos da sua vida num importante centro religioso, integrando essa actividade no seu contexto social — muitos documentos em latim e traduzidos.

Charles Warren, «Brunelleschi's dome and Dufay's motet», MQ, 59, 1973, 97-105, analisa as correspondências matemáticas entre o motete de Dufay e a arquitectura de Brunelleschi.

### *Música profana*

H. M. Brown, *Music in the French Secular Theatre, 1400-1550,* e o volume que o completa, *Theatrical Chansons of the Fifteenth and Early Sixteenth Centuries,* Cambridge, MA, Harvard University Press, 1963, e «Instruments and voices in the 15th-century chanson*, in *Current Thought in Musicology,* Symposia in the Arts and the Humanities IV, ed. John W. Grubbs, Austin, University of Texas Press, 1976, 89-138; sobre o rondel, M. Bent, «The songs of Dufay: some questions of form and authenticity*, EM, 8, 1980, 454-459; sobre o uso de textos, D. Fallows, «Words and music in two English songs of the mid-fifteenth century: Charles d'Orleans and John Lydgate», EM, 5, 1977, 38-43.

### *Música sacra (missa, motete, hino)*

Philip Gossett, «Techniques of unification in early cyclic masses and mass pairs*, JAMS, 19, 1966, 205-231; Edgar H. Sparks, *Cantus Firmus in Mass and Motet,* 1420-1520, Berkeley, University of California Press, 1963; Geoffrey Chew, «The early cyclie mass as an expression of royal and papal supremacy*, in *Music and Letters 53,* 1972, 254-269; Tom R. Ward, «The polyphonic office hymn and the liturgy of fifteenth century Italy*, MD, 26, 1972, 161-188.

Sobre *L'homme arme,* v. Lewis Lackwood, «Aspects of the *L'homme arme* tradition*, in *Proceedings of the Royal Music Association,* 100, 1973-1974, 97-122, e L. Treitler, «Dufay the progressive*, in *Dufay Quincentenary Conference, Brooklyn College, 1974,* ed. Allan W. Atlas, Brooklyn, Department of Music, Brooklyn College of the City University of New York, 1976, 115-127, 164-178, e GLHWM, 4.

*Musica ficta:* M. Bent, «Diatonic *ficta»,* EMH (1984), 1-48.

Tonalidade: D. M. Randel, «Emerging triadic tonality in the fifteenth century*, MQ, 57, 1971, 73-86, e GLHWM, 4.

# 6

# *A era renascentista: de Ockeghem a Josquin*

## Características gerais

A experiência de redescoberta da antiga cultura greco-latina avassalou a tal ponto a Europa dos séculos xv e xvi que não podia ter deixado de afectar o modo como as pessoas concebiam a música. E verdade que não era possível um contacto directo com a própria música da antiguidade, ao contrário do que sucedera com os monumentos arquitectónicos, com a escultura e a poesia. Mas um repensar do papel da música à luz daquilo que podia ler-se nas obras dos antigos filósofos, poetas, ensaístas e teóricos musicais era não apenas possível, como até, na opinião de muitos, urgentemente necessário. Os que liam a literatura antiga interrogavam-se sobre o facto de a música moderna não despertar neles paixões diversas, à semelhança do que se dizia suceder com a música da antiguidade. O bispo Bernardino Cirillo (v. vinheta) não foi o único a manifestar um certo desencanto pela música erudita do seu tempo e uma aspiração de regresso à grandeza do passado: «Assim, os músicos de hoje deveriam procurar fazer no seu ofício aquilo que fizeram os escultores, pintores e arquitectos do nosso tempo, recuperando a arte dos antigos, e o que fizeram os escritores, arrancando a literatura ao inferno para onde fora banida por eras mais corruptas, explicando-a e oferecendo-a ao nosso tempo em toda a sua pureza, tal como aconteceu com as ciências.»

Tal opinião era bastante comum entre os leigos no mesmo momento em que músicos como Zarlino (v. vinheta) chamavam orgulhosamente a atenção para os progressos da técnica contrapontística da época. Tanto os críticos como os defensores da música moderna exprimiram as suas opiniões como reacção a um movimento a que se deu o nome de *humanismo.* Consiste ele num reavivar da sabedoria da antiguidade, em particular nos domínios da gramática, da retórica, da poesia, da história e da

filosofia moral. Este movimento incitou os pensadores a avaliarem as suas vidas, obras de arte, costumes e estruturas sociais e políticas segundo os padrões da antiguidade. Tanto o bispo Cirillo como Zarlino deploravam o declínio da música após a época clássica e desejavam ver de novo igualado o nível das realizações dessa época. Mas, segundo os padrões clássicos, as missas polifónicas que o bispo Cirillo ouvia na igreja eram inadequadas, porque não o comoviam, enquanto Zarlino estabelecia um paralelo entre o nível que a música atingira na época moderna e o que atingira na antiguidade, embora também ele reconhecesse que entre estas duas eras a música morrera em virtude do desprezo a que fora votada. No fundo, os dois autores não divergem tanto como pode parecer. Adrian Willaert, a quem Zarlino atribui o mérito de ter inaugurado uma nova idade de ouro, foi, na década de 1540, um dos pioneiros de uma nova tendência para exprimir as emoções na música, e Zarlino, no seu livro *Le Istitutioni harmoniche,* de 1558, consagrou um capítulo à forma de exprimir eficaz e fielmente o espírito de um texto, adaptando a música à letra através do contraponto[1]. O bispo Cirillo, no final da sua carta, louvava o madrigal *Ahimé, dov 'è 7 bel viso,* de Arcadelt, vendo nele o arauto de um novo e expressivo estilo musical. Arcadelt era, tal como Willaert, um compositor flamengo que se instalara em Itália, atraído pela generosa protecção dos príncipes e das igrejas.

O BISPO BERNARDINO CIRILLO CRITICA A MÚSICA POLIFÓNICA NÚMA CARTA DE 1549

*A música era entre os antigos a mais esplêndida de todas as belas-artes. Com ela suscitavam poderosos efeitos que hoje não conseguimos obter nem com a retórica nem com a oratória, movendo as paixões e afectos da alma [...] Vejo e ouço a música do nosso tempo, que alguns dizem ter alcançado um grau de requinte e perfeição que nunca antes foi nem podia ser atingido [...] Mas uma coisa é certa — a música do nosso tempo não é produto da teoria, mas sim uma mera aplicação da prática.* Kyrie eleison *significa «Senhor, tende piedade de nós». O músico da antiguidade teria expressado este afecto de implorar o perdão do Senhor recorrendo ao modo mixolídio, que evocaria um sentimento de contrição no coração e na alma. E, se não comovesse o ouvinte até às lágrimas, inclinaria ao menos à piedade os espíritos mais empedernidos. E, assim, usaria os diversos modos de acordo com as palavras e estabeleceria um contraste entre* Kyrie *e* Agnus Dei, *entre* Gloria *e* Credo, Sanctus *e* Pleni, *salmo e motete. Hoje em dia cantam-se estas coisas de qualquer maneira, confundindo-as num estilo indiferente e incerto [...] Eu gostaria, em suma, que, quando uma missa é composta para ser cantada na igreja, a música fosse concebida em harmonia com o sentido fundamental das palavras, em certos intervalos e números capazes de conduzir os nossos afectos à religião e à piedade, e que o mesmo se fizesse com os salmos, hinos e outros louvores que se consagram ao Senhor [...] Actualmente toda a diligência e esforço são postos na composição de passagens imitativas, de forma que, enquanto uma voz diz* Sanctus, *outra diz* Sabaoth, *outra ainda diz* Gloria tua, *com uivos, berros e gaguejos, mais parecendo gatos em Janeiro do que flores em Maio.*

**Aldo Manuzio, *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini,* livro 3, Veneza, 1564, trad. de Lewis Lockood, *in* Palestrina, *Pope Marcellus Mass.* Nova Iorque, 1975, pp. 11-14.**

[1] Gioseffo Zarlino, *On the Modes,* parte iv de *Le Istitutioni harmoniche,* 1558, trad. de Vered Cohen, ed. com introdução de Claude V. Palisca, New Haven, Yale University Press, 1983, caps. 32--33, pp. 94-99.

*Quer devido à adversidade da época, quer à negligência dos homens, que tinham pouco apreço não apenas pela música, mas também por outros estudos, a música desceu da suprema altura a que outrora se elevara, caindo na baixeza mais abjecta. Enquanto outrora era objecto de enorme veneração, veio mais tarde a ser considerada tão vil e desprezível que os homens instruídos mal reconheciam a sua existência. Isto sucedeu, a meu ver, por ela não ter conservado a menor parcela ou vestígio dessa severidade honrada que a caracteriza. Por conseguinte, todos se compraziam em destroçá-la e em tratá-la da pior forma, de muitas e indignas maneiras. Porém, a Deus omnipotente agrada que o seu infinito poder, bondade e sabedoria sejam exaltados e manifestados aos homens através de hinos acompanhados de graciosas e doces inflexões. Não lhe pareceu tolerável que a arte que serve o seu culto fosse tida por vil, se até aqui na Terra se reconhece quanta doçura pode haver no canto dos anjos que nos céus louvam a sua majestade. Por isso, concedeu ao nosso tempo a graça do nascimento de Adrian Willaert, na verdade um dos mais raros intelectos que alguma vez se exercitaram na prática musical. À guisa de um novo Pitágoras, examinando minuciosamente aquilo de que a música carecia e encontrando uma infinidade de erros, começou a removê-los e a devolver a música ao lugar honroso e digno que outrora teve e, segundo a razão, deve ter. Demonstrou uma ordem racional de compor cada peça musical de maneira elegante, disso dando claros modelos nas suas composições.*

**Excerto de *Le Istitutioni harmoniche,* Veneza, 1559, parte I, cap. 1, pp. 1-2, trad. de C. V. Palisca.**

O humanismo foi o movimento intelectual mais característico do período a que os historiadores chamam o Renascimento. Afectou a música relativamente mais tarde do que alguns outros domínios, como, por exemplo, a poesia e a crítica textual literária, mas o hiato não foi tão grande como, por vezes, se chegou a concluir. A leitura do tratado de Boécio enquanto texto clássico, e já não como base para a aprendizagem profissional, na escola de Vittorino de Feltre para jovens nobres e talentosos, fundada em 1424 na corte de Mântua, pode ser considerada como um marco que assinala o início dos novos estudos sobre os primórdios gregos da teoria musical. Não muito depois, os mais importantes tratados musicais gregos foram redescobertos em manuscritos trazidos para o Ocidente por gregos emigrados ou por caçadores italianos de manuscritos como um fruto do seu saque em Bizâncio. Entre estes contavam-se os tratados de Bacchius Sênior, Aristides Quintiliano, Cláudio Ptolemeu, Cleônides, Euclides e um outro então atribuído a Plutarco. Também conhecidos na época eram o capítulo sobre a música dos ***Problemas*** do pseudo-Aristóteles, os ***Deipnosofistas*** de Ateneu, obra que contém uma longa passagem sobre a música, os oito livros da ***Política*** de Aristóteles e passagens relativas à música dos diálogos de Platão, em particular da ***República*** e das ***Leis***[2]. Todos estes textos estavam traduzidos para latim já em finais do século XV, se bem que algumas das traduções fossem feitas apenas para uso particular dos estudiosos e não tivessem grande circulação.

Franchino Gaffurio foi um dos estudiosos da música que teve ao seu dispor algumas destas traduções e incorporou boa parte dos conhecimentos e da teoria

[2] Poderão encontrar-se selecções destes textos em SR, pp. 3-56, e em Andrew Barker, *Greek Musical Writings, i. The Musician and his Art,* Cambridge, 1984.

gregos nas suas obras mais importantes, *Theorica musice (Teoria da música),* de 1492, *Practica musice (Prática da música),* de 1496, e *De harmonia musicorum instrumentorum opus (Obra sobre a harmonia dos instrumentos musicais),* de 1518. Os escritos de Gaffurio foram os que maior influência tiveram na música de finais do século xv e início do século xvi e, a par das traduções e comentários publicados acerca de algumas das obras acima indicadas, estimularam um novo florescer do pensamento sobre temas como os modos, a consonância e a dissonância, o propósito e parâmetros do sistema tonal, a afinação, as relações entre música e palavra e a harmonia da música, do homem, do espírito e do cosmos.

**Cronologia**

1501: Petrucci publica o *Odhecaton,* o primeiro livro de missas de Josquin, o primeiro livro de *frottole.*
1504: Michelangelo Buonarotti, *David.*
1509: Henrique VIII, rei de Inglaterra.
1511: Desidério Erasmo (1466-1-536), *Elogio da Loucura.*
1514: Niccolo Machiavelli (1469-1527), *O Príncipe.*
1516: Sir Thomas More (1478-1535), *Utopia;* Lodovico Ariosto (1414-1533), *Orlando Furioso.*
1517: Martinho Lutero (1483-1546), noventa e cinco teses.
1519: Carlos V (1500-1558), imperador do Sacro Império Romano-Germânico (até 1556).
1521 (27 de Agosto): morte de Josquin des Prez.
1527: saque de Roma.
1528: Baldassare Castiglione (1478-1529), *O Cortesão.*
1530 (aproximadamente): Nicolau Copérnico (1473-1543), *De revolutionibus orbium coelestium* (publicado em 1543).
1535: II Parmigianino (1503-1540), *Madonna col collo lungo.*
1539: "Jacob Arcadelt, primeiro livro de madrigais a cinco vozes.
1545: Concílio de Trento (até 1563).
1558: Gioseffe Zarlino (1517-1590), *Le lstitutioni harmoniche.*
1559: Adrian Willaert, *Musica nova* (peças compostas, na sua maioria, na década de 1540).
1560: Lasso, *Salmos Penitenciais.*
1572: massacre de protestantes em Paris.
1575: William Byrd e Thomas Tallis, *Cantiones sacrae.*
1581: Vincenzo Galilei, *Dialogo delia musica antica et delia moderna.*
1588: Nicholas Yonge (f. 1619) publica *Musica transalpina.*
1590: Edmund Spenser (1552-1599), *The Fairie Queene.*
1594: William Shakespeare (1504-1616), *Romeu e Julieta.*
1597: Jacopo Peri, Jacopo Corsi e Ottavio Rinuccini, *Dafiie.*

A convicção de que a escolha de um modo era a chave do compositor para despertar as emoções do ouvinte foi introduzida pela leitura dos antigos filósofos. Tanto Platão como Aristóteles insistiam nos diferentes efeitos éticos dos vários modos, embora não se saiba ao certo a que se referiam estes autores ao empregarem o termo *modo.* A história de Pitágoras, conseguindo acalmar um jovem agitado de tendências violentas ao mandar o flautista passar de um para outro modo, ou a de Alexandre Magno, levantando-se de repente da mesa do banquete e armando-se para o combate ao ouvir uma ária no modo frígio, foram contadas inúmeras vezes. Os teóricos e os compositores partiam do princípio de que estes modos gregos eram idênticos aos modos eclesiásticos com os mesmos nomes e de que os poderes emotivos dos antigos podiam ser atribuídos aos modos eclesiásticos, procurando, assim, inflectir o seu potencial para servir determinados fins. O teórico suíço Henrique

Glareano, no seu famoso livro *Dodekachordon (A Lira de Doze Cordas),* acrescentou quatro novos modos aos oito tradicionais — o eólico e o hipoeólico com a final em *Lá* e o jónico e hipojónio com a final em *Dó.* Com tais acrescentos, o autor afirmava (erradamente) ter reconstituído o sistema tonal de Aristóxeno. Glareano mostrou de que forma a música de Josquin des Prez utilizava o poder dos doze modos (se bem que Josquin apenas conhecesse oito), analisando em pormenor vários dos seus motetes.

Quando as terceiras e sextas foram admitidas não apenas na prática, mas também na teoria, estabeleceu-se uma distinção mais clara entre consonância e dissonância, e os mestres do contraponto criaram novas regras para o controle da dissonância. O mais importante manual de ensino do contraponto no século xv era o *Líber de arte contrapuncti (Livro de Arte do Contraponto,* 1477), de Johannes Tinctoris, compositor flamengo que se instalou em Nápoles, na corte do rei Ferrante I, no início da década de 1470. Ele deplorava as obras dos «compositores mais antigos, nas quais havia mais dissonâncias do que consonâncias» (livro n, cap. 23), e proclamava no seu prefácio que nada do que fora escrito mais de quarenta anos antes era digno de ser ouvido. Tinctoris estabeleceu regras muito rígidas para a instrodução de dissonâncias, restringindo-as aos tempos fracos e às passagens sincopadas (aquilo a que chamamos *retardos)* nas cadências. Estas regras vieram a ser ainda mais apuradas em ulteriores tratados de autores italianos, sendo, finalmente, sintetizadas na grande obra de Gioseffo Zarlino, *Le Istitutioni harmoniche,* de 1558.

Apesar do uso constante das terceiras e sextas, a afinação que era teoricamente reconhecida em meados do século xv era uma afinação em que estes intervalos soavam de forma áspera. Era a chamada «afinação pitagórica», que resultava do modo como o monocórdio era dividido segundo as instruções de Boécio, Guido e outros autores da Idade Média. Só em 1482 surgiu uma proposta — de um teórico espanhol residente em Itália, Bartolome Ramos de Pareja — para modificar esta divisão por forma a produzir terceiras e sextas na sua afinação óptima. A ideia foi sendo gradualmente aceite, tanto na teoria como na prática (embora não sem a oposição de conservadores como Gaffurio), donde resultou que no início do século xvi os instrumentos eram afinados de forma que a sonoridade das consonâncias imperfeitas se tornava perfeitamente aceitável. Até essa altura só as consonâncias perfeitas, que no sistema pitagórico tinham uma afinação muito pura, eram autorizadas no último tempo de uma cadência. Um sistema de afinação concebido por Ptolemeu e revelado por Gaffurio, que permitia obter consonâncias puras, tanto imperfeitas como perfeitas — a afinação sintónica diatónica, uma espécie de escala de sons puros —, foi defendido como sendo a solução ideal por muitos teóricos, entre os quais os mais notáveis foram Lodovico Fogliano, em 1529, e Zarlino, em 1558. Todavia, veio mais tarde a verificar-se que o sistema apresentava certas desvantagens para a música polifónica, pelo que passaram a gozar de maior favor diversas soluções de compromisso, como a afinação mesatónica e o temperamento igual.

**SISTEMAS DE AFINAÇÃO —** A procura de novos sistemas de afinação foi estimulada não apenas por um desejo de conseguir consonâncias mais suaves, como também pela expansão dos recursos tonais para além dos modos diatónicos, até às notas da escala cromática. A *musica ficta* improvisada só requeria um número limitado de acidentes — principalmente *Fájf, Dó$, Sol#, Si** e *Mi* —, mas, à medida que os compositores procuravam obter novos efeitos expressivos, começaram a explorar ciclos de quintas,

que os levaram a reconhecer até mesmo notas como *Dâ* e *Sfi.* Foram então concebidas escalas *ficta,* tomando por modelo a escala convencional, por forma a incluir estas notas. Nos sistemas pitagóricos de afinação em vigor no século xv, porém, uma nota sustenida e a nota bemol correspondente, como *Dójf* e *Ré,* não coincidiam. Isto levou à criação de teclados duplos nos órgãos e nos cravos. Nicola Vicentino ficou famoso por ter inventado um cravo com três teclados que podiam ser tocados nos géneros cromático, enarmónico e diatónico. Vicentino afirmava ter, assim, ressucitado os poderes dos antigos *genera* gregos.

O efeito mais importante que o humanismo teve sobre a música foi o de a associar mais estreitamente às artes literárias. A imagem do poeta e músico da antiguidade, unidos numa pessoa só, convidava, quer poetas, quer compositores, a procurarem formas de expressão comuns. Os poetas passaram a preocupar-se mais com o som dos seus versos e os compositores com a imitação desse som. A pontuação e a sintaxe de um texto orientavam o compositor quando se tratava de configurar a estrutura da sua peça, e as pausas do texto eram assinaladas através de cadências de maior ou menor peso. As imagens e o sentido do texto inspiravam os motivos e as texturas da música, a mistura de consonâncias e dissonâncias, os ritmos e a duração das notas. Procuraram-se novas formas de dramatizar o conteúdo do texto. Os compositores passaram a respeitar a regra de seguir o ritmo da fala, não violando a acentuação natural das sílabas, quer em latim, quer em língua vernácula. Tornou-se, assim, apanágio dos compositores aquilo que anteriormente era prerrogativa dos cantores, ou seja, a coordenação rigorosa das sílabas com a altura e o ritmo da música escrita.

Estas mudanças de perspectiva, que tornavam a música mais cativante e mais expressiva para o ouvinte, não se operaram bruscamente, estendendo-se, muito pelo contrário, por todo o período do Renascimento, que abarcou, aproximadamente, os anos de 1450 a 1600. Dada a rápida evolução que a música sofreu ao longo deste século e meio — a ritmos diferentes nos diferentes países —, não é possível definir um estilo musical renascentista. O Renascimento foi mais um movimento cultural geral e um estado de espírito do que um conjunto específico de técnicas musicais.

A palavra francesa *Renaissance,* que significa «renascimento», foi pela primeira vez utilizada nessa língua em 1885, quando o historiador Jules Michelet a escolheu para subtítulo de um dos volumes da sua *Histoire de France.* A partir daí foi adoptada pelos historiadores da cultura, em particular da arte e também da música, para designar um período histórico. Como vimos, a ideia de renascimento não era estranha a uma época cujos pensadores e artistas se consideravam restauradores do saber e das glórias da Grécia e Roma antigas. Mas esta ideia de renascimento tinha ainda outra faceta, a de uma nova atenção consagrada aos valores humanos, por oposição aos valores espirituais. A realização pessoal em vida era agora vista como um fito tão desejável como a salvação após a morte. Sentir e exprimir toda a gama das emoções humanas e gozar os prazeres dos sentidos já não eram consideradas coisas más. Artistas e escritores voltavam-se tanto para temas profanos como religiosos e procuravam que as suas obras fossem compreensíveis e agradáveis aos homens, além de aceitáveis aos olhos de Deus.

Por que motivo terá este movimento começado em Itália, é um problema que já suscitou muita discussão. A Península Itálica, no século xv, estava dividida numa quantidade de cidades-estados e pequenos principados frequentemente em guerra uns com os outros. Os governantes — homens que muitas vezes conquistaram o poder

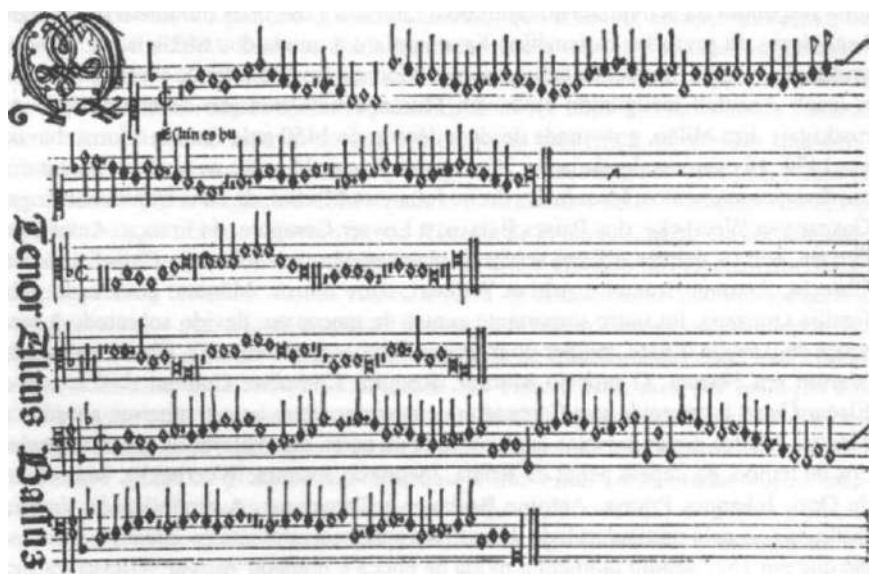
pela força — procuravam engrandecer-se e engrandecer o prestígio das suas cidades, erigindo palácios e casas de campo decoradas com novas obras de arte e artefactos antigos recém-exumados, mantendo capelas de cantores e conjuntos de instrumentistas e recebendo com o maior fausto os potentados vizinhos. Entretanto, os cidadãos, livres do dever de prestarem serviço feudal a um senhor e isentos de obrigações militares, que eram normalmente confiadas a mercenários, acumulavam riqueza através do comércio, da banca e dos ofícios. Embora as actividades e as associações de culto fossem importantes para estas pessoas, a prosperidade da família, a aquisição e embelezamento de propriedades, a educação dos filhos em moldes mais clássicos do que religiosos e a realização pessoal através dos estudos, do exercício de cargos públicos e do sucesso eram o fundamento das suas vidas enquanto indivíduos e dos seus contactos e instituições sociais. Mesmo os papas e os cardeais, após o regresso da sede da Igreja a Roma, empenhavam-se tanto como os príncipes seculares em conseguirem manter um alto nível de actividade e mecenato cultural, e alguns dos melhores músicos, artistas e eruditos foram patrocinados por cardeais de famílias como os Médicis, os Este, os Sforza e os Gonzaga, que governavam, respectivamente, Florença, Ferrara, Milão e Mântua.

Os príncipes e as oligarquias reinantes em Itália foram os mais generosos patronos da música da época. Foram eles que trouxeram para a Itália os compositores e músicos mais talentosos de França, da Flandres e dos Países Baixos. Dufay foi encarregado de compor *Nuper rosarum flores* (NAWM 31) para a consagração da cúpula da catedral de Florença em 1436. Na década de 1480 Lorenzo de Médicis reorganizou a capela desta igreja, recrutando os cantores-compositores flamengos Alexander Agrícola e Johannes Ghiselin (também conhecido por Verbonnet). Após uma suspensão da actividade no domínio da música e das artes durante o período de hegemonia do pregador carismático Savonarola e a queda dos Médicis em 1494, a protecção às artes foi reatada pelos mesmos Médicis em 1551, tendo Philipe Verdelot e Jacob Arcadelt inaugurado então em Florença uma tradição de composição de madrigais. Em Milão, governada desde a década de 1450 pela família Sforza, havia, em 1474, 18 cantores de câmara e 22 cantores de capela, entre os quais se contaram, em diversos momentos, Josquin des Prez e Johannes Martini, da zona franco-flamenga, Gaspar van Weerbeke, dos Países Baixos, e Loyser Compère, da França. A corte de Ferrara, sob os duques d'Esté, acolheu Johannes Martini, Johannes Chiselin, Jacob Obrecht, Antoine Brumel e Adrian Willaert, entre outros. Mântua, governada pela família Gonzaga, foi outro importante centro de mecenato, devido sobretudo à presença de Isabella d'Esté, mulher do marquês Francesco II Gonzaga. Ela fora aluna de Martini em Ferrara. O próprio Martini, Josquin, Compère, Collinet de Lannoy e Elzéar Genet (conhecido por Carpentras) contam-se entre os estrangeiros atraídos a Mântua. Muitos destes mesmos cantores fizeram parte, por maiores ou menores períodos de tempo, da capela papal de Roma, incluindo Josquin, Weerbecke, Marbriano de Orto, Johannes Prioris, Antoine Bruhuier e Carpentras. A república de Veneza distinguia-se pela particularidade de cultivar preferencialmente os talentos italianos, até que em 1527 seguiu também a moda da época e nomeou Adrian Willaert mestre de coro de S. Marcos; quando este morreu, foi substituído por Cipriano de Rore, outro natural dos Países Baixos, mas os sucessores deste voltaram a ser italianos.

Também havia, é claro, músicos italianos a trabalhar nas cortes dos principes, mas até cerca de 1550 predominaram os músicos da Europa do Norte. Traziam consigo a

música, as técnicas de cantar e compor e as canções na sua língua nacional. Mas ao mesmo tempo iam assimilando alguns aspectos da música improvisada e popular que encontravam em Itália, uma forma menos complexa de fazer música, baseada em acordes, dominada pelo soprano, muitas vezes dançável. Esta conjugação de elementos setentrionais e italianos explica, provavelmente, muitas das características que encontramos no estilo internacional de meados do século xvi.

IMPRENSA MUSICAL — Toda esta actividade criou uma forte procura de música para tocar e cantar. Foram compilados manuscritos em cada centro, comportando o reportório local, e copiados outros manuscritos, geralmente sumptuosos, oferecidos como presentes em aniversários, casamentos e outras ocasiões. Mas este processo era dispendioso e nem sempre transmitia fielmente as obras do compositor. Com os progressos da arte da imprensa tornou-se possível uma difusão muito maior e mais exacta da música escrita.

A arte de imprimir livros com caracteres móveis, aperfeiçoada por Johann Gutenberg cerca de 1450, foi aplicada aos livros litúrgicos com notação de cantochão por volta de 1473. Em finais do século xv surgiram, em diversos livros de teoria ou manuais de ensino, exemplos de música impressa com blocos de madeira; este método continuou a ser utilizado, quer isoladamente, quer conjugado com a impressão de caracteres móveis, mas acabou por se extinguir. A primeira colectânea de peças polifónicas impressa com caracteres móveis foi editada em Veneza, no ano de 1501, por Otaviano de Petrucci. Em 1523 já Petrucci publicara cinquenta e nove volumes (incluindo as reimpressões) de música vocal e instrumental. As suas publicações,

*Canção a quatro vozes,* Meskin es hu, *de uma colectânea de 96 canções polifónicas (na sua maioria francesas),* Harmonice musices odhecaton, *editada por Ottaviano Petrucci, Veneza, 1501. Neste livro de música, o primeiro do género a ser impresso com caracteres móveis, o* incipit *do texto só é indicado sob o* cantus

especialmente as primeiras, são autênticos modelos de clareza e precisão. Petrucci utilizava o método da tripla impressão, ou seja, uma primeira para as linhas da pauta, uma segunda para a letra e uma terceira para as notas. Era um processo moroso, difícil e caro; alguns impressores do século xvi reduziram-no a duas impressões, uma para a letra e outra para a música. A impressão única, ou seja, com caracteres que imprimiam pautas, notas e texto numa única operação, foi, segundo parece, praticada pela primeira vez por John Rastell, em Londres, cerca de 1520, e pela primeira vez aplicada sistematicamente em larga escala por Pierre Attaignant, em Paris, a partir de 1528. A impressão musical começou na Alemanha cerca de 1534 e nos Países Baixos em 1538; Veneza, Roma, Nuremberga, Paris, Lyon, Lovaina e Antuérpia tornaram-se os principais centros desta actividade.

A maior parte da música para conjuntos editada no século xvi foi impressa sob a forma de cadernos individuais — um pequeno volume, geralmente de formato oblongo, para cada voz ou parte, de maneira que para tocar ou cantar as peças era necessária a colecção completa destes livros. Os cadernos individuais foram concebidos principalmente para serem utilizados em casa ou em reuniões sociais. A maioria dos coros de igreja continuaram a usar os grandes livros de coro manuscritos; continuaram a copiar-se novos livros destes no século xvi, embora alguns impressores também editassem livros de coro de grande formato.

Entretanto, a preocupação com a plenitude da harmonia e a prática da imitação exigiam que o compositor ajustasse constantemente o movimento de uma voz ao das outras ao inventar uma peça. O método, que consistia em começar por uma estrutura

**PIETRO ARON DEFENDE A COMPOSIÇÃO DE TODAS AS VOZES EM SIMULTÂNEO**

*Muitos compositores tinham a concepção de que primeiro devia delinear-se o* cantus, *em seguida o tenor e após o tenor o contrabaixo. Sucedia isto por lhes faltar a ordem e o conhecimento daquilo que é preciso para fazer o contralto. Assim, faziam muitas passagens deselegantes nas composições, e por causa delas tinham de ter uníssonos, pausas, saltos ascendentes e descendentes difíceis para o cantor ou intérprete. Tais composições eram desprovidas de suavidade e harmonia, pois, quando se escreve primeiro o* cantus, *ou* soprano, *e depois o tenor, uma vez feito este tenor, falta lugar para o contrabaixo e, uma vez feito o contrabaixo, muitas vezes não há nota para o contralto. Se se considera a peça voz a voz, ou seja, quando se escreve o tenor cuidando apenas de fazer este tenor consonante [com o soprano] e se procede depois da mesma forma com o contrabaixo, a consonância de todas as outras vozes sofrerá com isso.*

*Por conseguinte, os modernos consideraram melhor esta questão, como se torna evidente nas suas composições para quatro, cinco, seis e mais vozes. Cada uma das vozes ocupa um lugar espaçoso, natural e aceitável, porque os compositores as consideram todas em conjunto, e não como ficou descrito acima. Quem, porém, preferir compor em primeiro lugar o* cantus, *o tenor ou o contrabaixo será livre de escolher esse método e regra, e verifica-se mesmo que alguns o fazem actualmente, pois umas vezes começam com o contrabaixo, outras com o tenor e outras ainda com o contralto.*

*De início [o método de compor todas as vozes em simultâneo] poderá ser difícil e incómodo; deve começar-se então por partes. Quando se tiver já uma certa experiência desta prática, seguir-se-á a ordem e o método previamente explicados.*

**Pietro Aron, *Toscanello in musica*, Veneza, 1524, livro II, cap. 16, trad. de C. V. Palisca.**

a duas vozes, geralmente tenor-soprano, acrescentando em seguida uma terceira voz e, finalmente, uma quarta, conforme ensinavam os manuais mais antigos, era agora considerado impróprio. Pietro Aron, escrevendo em 1524 (v. vinheta), aconselhava os compositores a escreverem todas as vozes em simultâneo, e não de cada vez, embora reconhecendo que os principiantes fariam melhor se seguissem o método tradicional. Como mecanismo para se obter uma harmonia plena em todos os pontos, ou seja, quer acordes com quinta e terceira, quer com sexta e terceira sobre a voz mais grave, os teóricos, entre eles Aron, publicaram «tabelas de consonância», que mostravam quais as opções possíveis para as outras vozes se o soprano e o tenor tivessem entre si um dado intervalo. Como a operação implicava uma boa dose de tentativa e erro, os compositores recorriam, por vezes, ao expediente de escreverem as partituras em ardósias ou em papel barato. O teórico Lampádio (1537), por exemplo, dá um breve exemplo de uma partitura com linhas de compasso e data essa invenção do tempo de

*Página de rosto do método de flauta de bisel,* Opera intitulata Fontegara. *Um conjunto de flautistas e dois cantores interpretam uma peça seguindo a música pelos respectivos cadernos impressos. Em primeiro plano vêem-se duas cornetas de madeira e pendurados na parede três violas e um alaúde*

Josquin e Isaac. Na verdade, chegaram até nós bastantes partituras manuscritas da década de 1560; a primeira partitura de conjunto impressa surgiu em 1577.

A aplicação da arte da imprensa à música foi, como é evidente, um acontecimento de amplas consequências. Em vez de um reduzido número de manuscritos preciosos laboriosamente copiados à mão e sujeitos a todo o tipo de erros e variantes, os músicos tinham agora ao dispor um fornecimento abundante de música nova — não propriamente a baixo preço, mas ainda assim menos cara do que os manuscritos equivalentes e de uma precisão uniforme. Além disso, a existência de cópias impressas significava que muitas obras musicais se conservavam, podendo ser interpretadas e estudadas pelas gerações seguintes.

## Compositores do Norte

A hegemonia dos músicos do Norte, que começara já no início do século XV, fica bem ilustrada pelas carreiras dos principais compositores e intérpretes entre 1450 e 1550: a maioria passou boa parte da vida ao serviço do imperador (serviço que podia levá-los à Espanha, à Alemanha, à Boémia ou à Áustria), do rei de França, do papa ou de uma das cortes italianas. Em Itália as cortes ou cidades de Nápoles, Ferrara, Modena, Mântua, Milão e Veneza foram os mais importantes centros de difusão da arte dos compositores franceses, flamengos e dos Países Baixos.

JOHANNES OCKEGHEM – «Sei bem que Ockeghem foi, por assim dizer, o primeiro que nestes tempos redescobriu a música, a qual se extinguira quase por completo, tal como Donatello redescobriu a escultura no seu tempo.» Esta homenagem foi-lhe prestada por Cósimo Bartoli nos seus *Ragionamenti accademici* (1567) meio século após a morte do compositor. Mais próximo do seu tempo é um elogio poético em sua memória, musicado por Josquin des Prez em 1497, a *Déploration sur le trepas de Jean Ocheghem.* Era costume, no século XV, compor lamentações ou *déplorations* por ocasião da morte dos músicos famosos. Na peça de Josquin, enquanto o tenor entoa o intróito da missa de *requiem [Requiem aeternam* («Dai-lhes, Senhor, o eterno repouso»)], as outras quatro vozes cantam a lamentação, escrita na linguagem poética rebuscada da época, cheia de alusões mitológicas e jogos de palavras (v. vinheta). Esta lamentação, que ainda em 1545 foi reimpressa em Antuérpia, é uma de entre as várias que foram compostas por ocasião da morte de Ockeghem.

A primeira informação que temos sobre Ockeghem, nascido cerca de 1420, é que em 1443 era cantor no coro da catedral de Antuérpia. Em meados da década de 1440

Q ^ 5 )

DÉPLORATION SUR LE TRÉPAS DE JEAN OCKEGHEM

| | |
|---|---|
| *Nymphes des bois, déesses des fontaines,* | Ninfas dos bosques, deusas das fontes, |
| *Chantres experts de toutes nations,* | Hábeis cantores de todas as nações, |
| *Changez vos voix tant cleres et haultaines* | Trocai vossas vozes tão claras e altivas |
| *En cris tranchants et lamentations.* | Por gritos agudos e lamentações. |
| *Car Atropos, très terrible satrappe,* | Pois Atropos, sátrapa terrível, |
| *A vostre Ockeghem attrappe en sa trappe,* | O vosso Ockeghem apanhou na armadilha, |
| *Vray trésorier de musique et chief d'oeuvre,* | Vero tesoureiro de música e obras-primas, |
| *Doct, elegant de corps et non point trappe;* | Douto, elegante de figura e nada corpulento. |
| *Grant dommaige est que la terre le coeuvre.* | Grande pena é que a terra o cubra. |
| *Acoutrez vous d'habits de deuil:* | Envergai vossas vestes de luto, |
| *Josquin, Piersson, Brumel, Compère,* | Josquin, Piersson, Brumel, Compère, |
| *Et plourez grosses larmes d'oeil:* | E chorai dos olhos grossas lágrimas, |
| *Perdu avez vostre bon pere.* | Haveis perdido o vosso bom pai. |
| *Requiescant in pace. Amen.* | Repouse em paz. Amen. |

**Este poema foi manuscrito por Josquin des Prez. Para uma transcrição e fac-símile desta obra, v. Edward E. Lowinsky (ed.), *The Medici Codex of 1518.* O verso 7 do poema alude às funções de tesoureiro que Ockeghem desempenhava na abadia de S. Martin de Tours. Os quatro nomes do verso 11 são compositores famosos da época («Piersson» é Pierre de La Rue).**

passou ao serviço de Carlos I, duque de Bourbon, em França. Em 1452 ingressou na capela real do rei de França e num documento de 1454 é referido como ***premier chapelain.*** É provável que tenha conservado esse posto até se reformar, tendo servido três reis: Carlos VII, Luís IX e Carlos VIII. Morreu em 1497. Ockeghem ficou famoso não apenas como compositor, mas também como mestre de muitos dos compositores mais destacados da geração seguinte.

Depreende-se que Ockeghem não terá sido um músico excepcionalmente prolífico. As suas obras conhecidas incluem cerca de treze missas, dez motetes e umas vinte ***chansons.*** O número relativamente grande de missas atesta o facto de na segunda metade do século xv ser essa a forma principal de composição, na qual se esperava que o compositor mais plenamente revelasse o seu engenho e a sua imaginação. A maioria das missas de Ockeghem, incluindo a missa ***Caput (Agnus Dei*** em NAWM 40), são semelhantes, na sonoridade global, às de Dufay. Quatro vozes de natureza basicamente idêntica interagem numa textura contrapontística de linhas melódicas independentes. Todavia, o baixo, que até 1450 raramente cantava abaixo de ***dó,*** desce agora até ***Sol*** ou ***Fá*** e, por vezes, até uma quarta mais abaixo em combinações

*Esta miniatura de um manuscrito francês de cerca de 1530 mostra Ockeghem e oito outros músicos da sua capela cantando um* gloria *a partir de um grande livro de coro manuscrito, aberto numa estante à maneira habitual da época*

especiais de vozes graves; nos restantes casos, a tessitura das vozes é geralmente a mesma que na primeira metade do século. O exemplo 6.1 apresenta as tessituras utilizadas na época; o âmbito do ***superius*** corresponde à do moderno contralto; tenor e contratenor (o «tenor ***altus»)*** têm um âmbito quase idêntico e as vozes cruzam-se frequentemente.

*Exemplo 6.1 — Tessitura habitual das vozes no final do século xv*

| . Superius | Contratenor ◦ | * Tenor | Bassus -o- |
|---|---|---|---|
| | 8 | 1 | |

O resultado, por comparação com a primeira metade do século, é uma textura mais cheia, mais densa, uma sonoridade mais sombria e ao mesmo tempo mais homogénea. Este efeito é reforçado pela natureza das linhas melódicas de Ockeghem, que se desenrolam em frases de grande fôlego, num fluxo extremamente flexível muito semelhante ao do cantochão melismático, com raras cadências e poucas pausas (v. exemplo 6.2).

*Exemplo* ***6.2*** • *Johannes Ockeghem.* Agnus Dei *da missa* Caput

Para fazer variar a sonoridade, Ockeghem, seguindo o exemplo de alguns compositores do início do século xv, escrevia trechos inteiros de peças, como trios ou duetos, omitindo uma ou duas das quatro vozes habituais, ou então opunha um par de vozes a outro par, como sucede no início das duas primeiras partes do *Agnus Dei* — processo que é frequentemente utilizado na música do princípio do século xvi, tanto sacra como profana. Uma outra forma como Ockeghem conseguia criar contrastes consistia em escrever ocasionalmente certas passagens em que todas as vozes cantavam a ritmo idêntico, dando origem a uma textura homofónica (ou homorrítmica). Esta forma declamatória de escrita musical era rara entre os compositores franco-flamengos das gerações anteriores, que a reservavam para as passagens em que queriam dar uma ênfase especial ao texto. Na segunda metade do século xvi, todavia, o procedimento tornou-se muito mais corrente.

CÂNONE — De um modo geral, Ockeghem não recorria muito à imitação nas suas missas; há nelas passagens de imitação, mas que raramente envolvem todas as vozes,

e a técnica só ocasionalmente é utilizada, por exemplo, no ***Agnus I*** (compassos 27--30), nas três vozes superiores. Em contrapartida, Obrecht inicia cada uma das três versões do ***Agnus*** sobre o tema ***Caput*** (da antífona ***Venit ad Petrum,*** para a Quinta--Feira Santa, v. NAWM 40) com entradas imitativas (v. NAWM 41). Há, no entanto, uma forma de composição, o cânone, que constitui excepção a esta observação de carácter geral. Tal como os seus contemporâneos, Ockeghem tinha um grande prazer em escrever música, na qual a estrutura audível se apoiava numa outra estrutura oculta e rigidamente calculada. A propensão para dar largas ao virtuosismo técnico e para demonstrar publicamente a perícia profissional, que levava os compositores medievais a escreverem motetes isorrítmicos, parece persistir na feitura de cânones por parte de Ockeghem e dos seus contemporâneos.

O método mais corrente de escrever cânones consistia em fazer derivar uma ou mais adicionais de uma única voz inicial. As vozes adicionais tanto podiam ser escritas pelo compositor como cantadas a partir das notas da voz inicial, modificadas de acordo com certas instruções. A regra segundo a qual se obtinham estas vozes suplementares chamava-se ***canône,*** termo que significa precisamente «regra» ou «lei». (Aquilo a que hoje damos o nome de ***cânone*** chamava-se então ***fuga.)*** Por exemplo, as indicações do compositor podiam determinar que a segunda voz começasse um certo número de tempos ou compassos depois da voz original; a segunda voz podia ser uma inversão da primeira, ou seja, mover-se sempre com os mesmos intervalos, mas na direcção oposta, ou então a voz derivada podia ser a voz original lida do fim para o princípio — dava-se a isto o nome de cânone ***retrógrado*** ou cânone ***cancrizans*** («caranguejo»).

Uma outra possibilidade consistia em fazer evoluir as duas vozes a velocidades diferentes; os cânones deste tipo chamam-se, por vezes, cânones de ***mensuração,*** e podiam ser indicados mediante a anteposição de dois ou mais sinais mensurais a uma única melodia escrita. Num cânone de mensuração a relação entre as duas vozes podia ser de aumento simples (evoluindo a segunda voz em notas de valor duplo do das notas da primeira), diminuição simples (a segunda voz em notas de metade do valor), ou uma outra relação mais complexa. É claro que todos os processos atrás descritos podiam ser combinados entre si. Além disso, a voz derivada não tinha de estar necessariamente à mesma altura que a voz original, podendo reproduzir a melodia desta a um determinado intervalo, superior ou inferior. Uma composição podia ainda comportar um ***cânone duplo,*** ou seja, dois cânones (ou até mais) cantados ou tocados em simultâneo. Duas ou mais vozes podiam evoluir em cânone, enquanto outras vozes evoluíam em linhas independentes. Em suma, torna-se evidente que era possível um considerável grau de complexidade.

*Exemplo **6.3** — Ockeghem,* Kyrie II *da* Missa prolationum

**Transcrição**

Um exemplo de escrita canónica é a ***Missa prolationum*** de Ockeghem, em que todos os andamentos são construídos como duplos cânones mensurais, utilizando vários intervalos e várias combinações de sinais mensurais. O exemplo 6.3. apresenta o início do segundo ***kyrie*** desta missa. Cada uma das duas vozes, na notação original, tem dois sinais mensurais — O e C no ***superius*** e ***Q*** e £ no ***contra*** — e duas claves de ***Dó,*** uma para cada um dos sinais. Na transcrição (exemplo 6.3b) as duas vozes mais agudas representam o ***superius*** e as duas mais graves o ***contra,*** com a devida redução dos valores originais das notas.

Um outro ***tour de force*** é a ***Missa cuiusvis toni*** de Ockeghem, uma missa que jode ser cantada «em qualquer modo», conforme se leia a música de acordo com uma 3u outra de quatro diferentes combinações de claves e fazendo os ajustamentos íecessários para evitar que ocorra o intervalo ***Fá-Süf,*** quer melodicamente, quer har-noniosamente com o baixo (v. o exemplo 6.4). Daqui resulta que a música pode ser juvida em quatro modos diferentes.

*Exemplo* ***6.4*** *— Ockeghem,* Qui tollis *da* Missa cuiusvis toni

Modo í *u* j,

1

pec - ca "tiS mun - di sus - ci -

*Que tirais os pecados do mundo, escutai a nossa prece.*

1

É muito fácil exagerar a importância deste e de outros altos voos de virtuosismo, pois eles apresentam um certo fascínio para o apreciador de charadas, musicais ou não. Como fenómenos deste tipo se prestam mais à explicação verbal, gravam-se melhor na memória do que os factos essenciais que importa reter acerca dos compositores. Mais importante do que saber que Ockeghem escreveu cânones é perceber, ouvindo a sua música, que nas composições, de resto relativamente raras, em que recorre a tais artifícios estes estão muito subtilmente dissimulados e de modo nenhum inibem a capacidade do compositor de comunicar através da música, mesmo com ouvintes menos instruídos na «ciência» da composição musical. Ockeghem parece ter partilhado com os seus contemporâneos a convicção de que o cânone perfeito, como o crime perfeito, não devia levantar sequer as suspeitas do ouvinte vulgar, e muito menos ser por ele detectado.

Se os compositores tinham um prazer malicioso em esconderem do ouvinte os seus artifícios, este amor da mistificação manifestava-se como uma espécie de jogo de adivinhas entre compositor e intérprete. As instruções para se fazer derivar a segunda voz da primeira (ou para se cantar a voz escrita) são, por vezes, formuladas de modo intencionalmente obscuro ou jocoso, por exemplo, *Clama ne cesses* («Grita sem cessar»), ou seja, ignora as pausas, e outras mais enigmáticas. Não deixa de ser significativo, quando a música começou a ser divulgada através da imprensa, no século xvi, o facto de os impressores terem muitas vezes o cuidado de fornecerem soluções para tais enigmas.

Algumas das missas de Ockeghem baseiam-se, à maneira da missa *Se la face ay pale* de Dufay, num *cantus flrmus,* utilizando determinada melodia, de forma mais ou menos sistemática, como estrutura básica de cada um dos andamentos. Por exemplo, a missa *De plus en plus* usa como *cantus firmus* o tenor de uma *chanson* de Binchois e a missa *Ecce ancilla* baseia-se numa antífona de cantochão. Na maioria das missas de *cantus firmus* de Ockeghem o tratamento dado à melodia de base é bastante livre (a sua missa *L'homme armé* constitui uma excepção quanto a este aspecto).

Nos séculos xv e xvi as missas sem *cantus firmus* passaram a ser designadas a partir do modo em que eram escritas (por exemplo, *missa quinti toni,* «missa no modo v») ou de alguma particularidade da sua estrutura (por exemplo, a *Missa cuiusvis toni* de Ockeghem). A missa *mi-mi* de Ockeghem vai buscar o nome às duas primeiras notas do baixo, *mi-Lá,* que na solmização eram ambas cantadas com a sílaba *mi.* Uma missa que não tivesse *cantus firmus* nem qualquer outra particularidade característica, ou cuja fonte o compositor não desejasse indicar, era muitas vezes designada por *missa sine nomine,* «sem nome».

Se as missas de Ockeghem atestam uma reacção extremamente marcada contra as missas e motetes em estilo de *chanson* compostos no início do século xv, a geração seguinte de compositores religiosos franco-flamengos restabeleceu um maior equilíbrio entre a elevação mística, por um lado, e a clareza expressiva, por outro. Muitos destes compositores eram, directa e indirectamente, discípulos de Ockeghem. As três figuras mais eminentes desta geração foram Jacob Obrecht, Heinrich Isaac e Josquin des Prez, todos eles nascidos em meados do século — Obrecht, provavelmente, em Bergen op Zoom, Isaac talvez em Bruges e Josquin algures no território do Hainaut. Todos adquiriram a primeira formação e experiência musical nos Países Baixos. Todos viajavam muito, trabalhando em diversas cortes e igrejas de vários países da Europa, incluindo a Itália. As carreiras destes três compositores, como as da maioria

dos seus contemporâneos, ilustram bem o animado intercâmbio musical que se verificou nos séculos xv e xvi entre a Europa do Norte e do Sul, entre os centros franco-flamengos e os da Itália e (um pouco mais tarde) da Espanha. E, pois, perfeitamente natural que encontremos na sua música uma variedade, uma mistura e, até certo ponto, uma fusão de elementos do Norte e do Sul: o tom sério, a tendência para a adopção de uma estrutura rígida, os ritmos fluentes do Norte; a disposição mais espontânea, a textura homofónica mais simples, os ritmos mais marcados e as frases mais claramente articuladas dos Italianos.

NAWM 40 — **JOHANNES OCKEGHEM,** *AgnUS Dei* **DA MISSA** *CapUt*

Na missa *Caput* a melodia de cantochão vem escrita na clave do contralto, mas com um cânone verbal a indicar que deve ser cantada uma oitava mais abaixo; deste modo, passa, afinal, a ser a voz mais grave do conjunto. O melisma *Caput,* um tanto abreviado, é usado duas vezes, a primeira, em compasso ternário, nos *Agnus I e II, a* segunda, em valores temporais menores e em compasso binário, no *Agnus III.* Não há uma relação proporcional entre as duas apresentações do *cantus firmus.* O modelo para esta estrutura foi uma missa inglesa anónima sobre o mesmo tema atribuída a Dufay.

Cada parte começa com um dueto, onde cadências frequentes destacam as palavras e as frases do texto (embora uma das cadências cinda em duas a palavra *tollis* no compasso 10, pormenor que anos mais tarde já não seria tolerado). Quando as quatro vozes cantam ao mesmo tempo, cada uma delas evolui em longos e elegantes arcos melódicos, mas que raramente começam ou acabam em simultâneo, dando à música uma impressão de continuidade, sem quebras ou falhas. As vozes mantêm ainda a sua independência devido ao facto de a imitação ser rara; constitui excepção a passagem dos compassos 27-30, em que as três vozes superiores partilham o mesmo motivo, com um tempo de intervalo entre si. A chamada condução para a cadência no final do *Agnus III* é digna de nota pelo ritmo e pela grande frequência de sincopas. Embora o *cantus firmus* termine em *Sol,* Ocheghem força o final em *Ré* através desta *coda* agitada. Para criar uma certa variedade, as outras partes terminam em *Lá* e 5o/.

JACOB OBRECHT — Pouco se sabe da vida de Jacob Obrecht (c. 1452-1505). Ocupou cargos importantes em Cambrai, Bruges e Antuérpia. E possível que tenha feito várias visitas à Itália: esteve na corte de Ferrara em 1487-1488 e regressou a esta cidade para ingressar na capela ducal em 1504, mas morreu de peste menos de um ano depois.

As obras de Obrecht que chegaram até nós incluem 29 missas, 28 motetes e várias *chansons,* canções em holandês e instrumentais. A maioria das suas missas são constituídas sobre *cantus firmi,* que tanto podem ser canções profanas como melodias gregorianas, mas há uma grande variedade no modo de tratamento destes temas alheios. Em certas missas é usada a melodia inteira em todos os andamentos; noutras a primeira frase da melodia é usada no *Kyrie,* a segunda no *Gloria,* e assim sucessivamente. Algumas missas combinam dois ou mais *cantus firmi;* a *Missa carminum* inclui cerca de vinte melodias profanas diferentes. Ao longo das missas surgem frequentes passagens em cânone.

NAWM 41 —**JACOB OBRECHT,** *Agnus Dei* **DA MISSA** *Caput*

A abertura do *Agnus Dei* da sua missa *Caput* (v. exemplo 6.5) pode ser comparada com o excerto da missa de Ockeghem sobre o mesmo tema (exemplo 6.2). Tal como Ockeghem, Obrecht começa com um par de vozes, mas a relação entre elas torna-se

imediatamente evidente para o ouvinte: a segunda voz imita a primeira à distância de uma quinta. Embora a imitação prossiga, com um cânone, ao longo de todo o dueto, não é absolutamente exacta; por exemplo, a uma quinta ascendente pode responder uma quarta ascendente. A melodia que é imitada, uma longa curva abarcando dez compassos, é constituída por pequenos motivos, muitas vezes subtilmente relacionados entre si. No tenor, nos compassos 1-5, o motivo da quarta ascendente expande--se para uma quinta nas duas repetições seguintes, conduzindo a uma cadência que remata claramente este melisma sobre a sílaba *A.* Os compositores do Renascimento mais tardio considerariam incorrecto introduzir uma cadência antes de se completar um pensamento ou uma pausa antes de se pronunciar até ao fim uma palavra, mas Obrecht não se preocupava com tais exigências de rigor. Uma outra forma de conseguir a unidade de motivos é a que encontramos no contralto, compassos 7-9, onde o ritmo de *Ré-Mi-SoíFá-Ré é* repetido nas notas seguintes, enquanto as últimas quatro notas do motivo surgem invertidas, ou seja, em movimento contrário. Estas relações entre vozes e na continuidade melódica tornam palpável a estrutura da música, clarificando a polifonia e tornando-a perceptível para o ouvinte.

*Exemplo **6.5** — Jacob Obrecht,* Agnus Dei *da missa* Caput

Quando entra em cena o *cantus firmus,* Obrecht deixa de poder aplicar em tão grande medida estas estruturas imitativas livremente concebidas. Mas na primeira entrada do fragmento de cantochão *Caput* (comp. 17), Obrecht afasta-se dos seus dois modelos polifónicos, a missa anónima e a de Ockeghem, e liga as vozes mais agudas ao *cantus firmus,* utilizando as quatro notas iniciais deste último como elementos de base para a construção de uma estrutura imitativa flexível. A relação das vozes superiores com o *cantus firmus é* particularmente evidente no *discantus,* que começa com as notas *Ré-Fá-Mi-Fá,* num óbvio paralelo com o princípio do *cantus firmus, Si-Ré-Dó-Ré.*

A frequência e os tipos de cadências são também reveladores da posição de Obrecht relativamente aos seus antecessores. Tanto Ockeghem como Obrecht incluem uma terceira na harmonia final dos *Agnus I* e //, por oposição ao compositor anónimo mais antigo que só utilizou essa harmonia no primeiro caso; nenhum dos compositores inclui uma terceira na cadência final do *Agnus III.* Obrecht remata todo o ciclo do *Agnus* com uma cadência em que o baixo transpõe uma quarta, como na ulterior cadência dominante-tónica; no fim do século xv este final veio a ser considerado como **0** mais forte. As cadências intermédias de Obrecht são cuidadosamente concebidas por forma a não quebrarem o ímpeto da melodia: as frases musicais das várias vozes sobrepõem-se, e o carácter finalizante é evitado, fazendo com que o baixo suba um tom, em vez de uma quarta (por exemplo, nos compassos 27 e 52), ou com que a sexta se expanda para oitava nas vozes extremas, como nos compassos 10 e 60, e no final do *Agnus II,* comp. 92. A maioria das suas cadências recorrem ao retardo 7-6 ou 4-3 para criarem uma certa tensão pré-cadencial, mas o impulso rítmico para a cadência, característico de Ockeghem, também está presente no final das partes mais importantes.

A atitude de Obrecht em relação aos modos estava longe de ser doutrinária. Muito antes de Heinrich Glareano, no seu *Dodecachordon* de 1547, ter reconhecido os modos com finais em *Lá* e em *Dó,* acrescentando-os aos oito modos tradicionais, já Odebrecht os utilizava nas suas composições. O *Credo* e o *Sanctus* desta missa terminam em *Dó,* o modo «jónico» de Glareano, tal como a primeira parte dos *Agnus I* e /// (comp. 10, 100) e o fim do *Agnus III;* a última parte do *Agnus I* (comp. 45) é no modo «eólico». Obrecht manifesta ainda a sua originalidade no facto de colocar o *cantus firmus* numa voz diferente em cada um dos andamentos a seguir ao *Kyrie,* no qual se situa, conforme seria de esperar, no tenor: passa para o *discantus* no *Gloria,* para o tenor no *Credo,* para o *altus* no *Sanctus* e para o *bassus* no *Agnus.*

A CHANSON – Embora a música sacra polifónica, especialmente as composições sobre o ordinário da missa, tenha adquirido maior prestígio na segunda metade do século xv do que em qualquer outro período dos dois séculos anteriores, não faltaram nesta época as composições profanas. As proporções miniaturais características da primitiva *chanson* borgonhesa foram-se expandindo, dando origem a formas musicais mais amplas; as *chansons* de 1460-1480 revelam um uso crescente do contraponto imitativo, envolvendo inicialmente apenas o *superius* e o tenor e mais tarde as três vozes. *Filies a marier,* de Binchois, tem um tenor e um contratenor com notas longas (possivelmente instrumentais), suportando duas vozes de soprano escritas em imitação livre e num vivo estilo silábico. Na maioria das suas *chansons,* Ockeghem, bem como o seu pouco menos famoso contemporâneo Antoine Busnois (1492), recorreu às *formes fixes* tradicionais da poesia cortês.

As *chansons* de Ockeghem, de Busnois e dos seus sucessores gozaram de enorme popularidade. Algumas de entre elas especialmente apreciadas, como *Ma bouche rit* de Ockeghem e *Adieu mes amours* de Josquin, aparecem vezes sem conta nos manuscritos e publicações de muitos países diferentes. As *chansons* eram livremente alteradas, escritas em novos arranjos e transcritas para instrumentos. Acima de tudo, constituíram uma reserva inesgotável de *cantus firmi* para missas; para este fim tanto podia ser escolhido o *superius* como o tenor de uma *chanson.* Deste modo, Ockeghem utilizou o *superius* da sua *chanson Ma maitresse,* completo e sem alterações, para o *Gloria* de uma missa, a primeira parte no contratenor e a segunda parte, mais adiante, no tenor, de forma que a mesma melodia que antes servira o texto «Minha senhora e meu mui caro amor» é aqui cantada com a letra «E paz na terra aos homens de boa

vontade» — exemplo da reconversão religiosa de uma melodia profana, processo extremamente comum neste período. A missa *Je ne demande* de Obrecht inclui não apenas o tenor, mas ainda material extraído das outras vozes de uma *chanson* a quatro vozes de Busnois.

NAWM 48 – JOHANNES OCKEGHEM, CHANSON: *D'ung aultre amer mon cueur s'abesseroit*

Trata-se de um rondei segundo a forma medieval:

*AB* quatro versos de refrão
*a* dois versos novos cantados com a primeira metade da música do refrão
*A* os dois primeiros versos do refrão com a respectiva música
*ab* uma nova estrofe de quatro versos cantada com a música do refrão
*AB* repetição do refrão completo, letra e música

A melodia surge na voz mais aguda, a única que nas fontes vem acompanhada do texto, o que levou os estudiosos a concluírem que as outras partes seriam tocadas por instrumentos. A composição é predominantemente silábica, com excepção da última síla-ba acentuada da última palavra, que apresenta um longo melisma. Josquin citou o pri-meiro verso do texto e música do seu motete *Tu solus, qui facis mirabilia* (NAWM 32).

O ODHECATON – A *chanson* da geração de Obrecht, Isaac e Josquin pode ser estudada numa das mais famosas de todas as antologias musicais, o *Harmonice musices odhecaton A,* que inaugurou o programa de publicações de Petrucci em Veneza em 1501. O título significa «Cem canções [na realidade são apenas noventa e seis] de música harmónica [ou seja, polifónica]»; a letra *A* indica que se trata da primeira de uma série de colectâneas similares, vindo os outros volumes, *Canti B* e *Canti C,* a ser editados em 1502 e 1504. O *Odhecaton* é uma selecção de *chansons* escritas, aproximadamente, em 1470 e 1500; inclui peças que vão dos últimos compositores do período borgonhês aos da geração «moderna». Mais de metade das *chansons* são para três vozes, e são estas que, em geral, estão escritas em estilo mais antiquado. Entre os compositores representados na colectânea contam-se Isaac, Josquin e dois contemporâneos destes, Alexander Agrícola (c. 1446-1506) e Loyset Compère (c. 1455--1518). Petrucci e, ulteriormente, outros impressores italianos publicaram, em antologias deste tipo, um grande número de *chansons* de compositores franco-flamengos durante a primeira metade do século XVI.

As *chansons* a quatro vozes do *Odhecaton* mostram como o género evoluiu, no início do século XVI, no sentido de uma textura mais densa, de um contraponto mais plenamente imitativo, de uma estrutura harmónica mais clara, de uma maior igualdade das vozes e de uma união mais estreita entre elementos novos e antigos no estilo da *chanson.* O compasso binário tendia a substituir o ternário, mais comum no período borgonhês. Muitas destas *chansons,* tal como as missas da mesma época, baseavam--se, quer numa melodia popular, quer numa das vozes de uma *chanson* mais antiga.

Nas duas primeiras décadas do século XVI os compositores franco-flamengos que estavam mais ou menos estreitamente ligados à corte real francesa de Paris cultivaram diversos tipos de *chanson.* Algumas eram composições inteiramente originais; outras incorporavam melodias já existentes. Ao contrário de Ockeghem, Josquin praticamente abandonou as *formes fixes;* muitos dos seus textos são estróficos, embora

alguns sejam simples poemas de quatro ou cinco versos. Um outro aspecto em que Josquin se afastou de Ockeghem foi o facto de o tecido polifónico das suas obras já não ser em camadas, mas entremeado com imitação. O par *tenor-cantus* já não constitui o esqueleto da música, com as outras vozes a desempenhar uma função de preenchimento.

Em certos casos Josquin adaptava uma melodia e um texto de origem popular. Em *Faule d'argent* escreveu a melodia em cânone rigoroso, à quinta inferior, entre o tenor e a *quinta pars* («quinta voz»); em torno destas as outras três vozes tecem uma densa rede de imitação, mas sem nunca sacrificar a clareza da textura. Um outro dispositivo muito utilizado por Josquin, e também pelo seu mais jovem contemporâneo Antoine de Fevin (c. 1470-1511), consistia em colocar no tenor uma melodia igualmente extraída de outra peça, enquadrando-se entre duas vozes exteriores que usam em eco motivos da melodia numa forma mais ligeira de contraponto imitativo — no fundo, uma adaptação da técnica do *cantus firmus.* Um terceiro método consistia em usar motivos diferentes de uma dada melodia numa textura polifónica livre a quatro vozes. Também aqui a melodia, ou uma sua versão parafraseada, podia fazer-se ouvir na voz mais aguda. Desta e de outras formas, os compositores do período de 1500-1520 procuravam combinar elementos populares com a tradição cortesã e contrapontística da *chanson.*

NAWM 49 — **JOSQUIN DES PREZ, CHANSON:** *Mille regretz*

Todas as vozes são essenciais à concepção desta *chanson,* pois já não se trata de uma canção acompanhada, mas sim de uma composição na qual um par de vozes responde, por vezes, a um outro par, como nas palavras *et paine douloureuse* (exemplo 6.6, comp. 20-24), ou duas vozes evoluem em imitação, como o *cantus* e o contralto em *brief mes jours definer* (comp. 27-30), ou o coro inteiro repete duas vezes a mesma frase e no fim acrescenta-lhe uma *coda* sobre o mesmo texto. Todas as vozes são escritas para serem cantadas. Esta *chanson,* uma das últimas de Josquin, escrita talvez para Carlos V em 1520, foi das que se tornaram mais populares após a morte do compositor, tendo sido reformulada por Morales numa das suas missas e arranjada por Luys de Narvez na sua obra *Los seys libros dei Delphin,* de 1538 (NAWM 49b).

*Exemplo **6.6** — Josquin des Prez,* Mille regretz

| l i p | 20 | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| et | i r r<br>pai - ne | * d<br>dou-lou-reu -<br>1 , | se, | | 1 fil 1<br>Quon |
| et<br>S - | pai - ne | dou-lou-reu - | o<br>se,<br>m | | |
| | | et | i r r<br>pai - ne | r - t — M —<br>dou-lou-reu -<br>\|J I I | |
| | | 1 1<br>et | II 4<br>pai - ne | * S<br>dou-lou-reu - | se, |

[3] Publ. *in* HAM, 91.

25

me ver - ra brief mes jours def fi - ner,

Quon me_______ver - ra brief mes jours def - fi - ner,

Quon me ver - ra brief mes

Quon me ver - ra brief mes

***Sinto tal tristeza e pena dolorosa que em breve vereis meus dias declinar.***



## Josquin des Prez

A **CARREIRA DE JOSQUIN** — Ao longo da história ocidental houve períodos de actividade criadora excepcionalmente intensa, nos quais a curva da produção musical atingiu apogeus notáveis. O início do século xvi foi um desses períodos. De entre o número extraordinariamente grande de compositores de primeiro plano que viveram por volta de 1500 há um, Josquin des Prez, que deve ser considerado como um dos maiores de todos os tempos. Poucos músicos gozaram em vida de maior fama ou exerceram mais profunda e mais duradoura influência sobre os seus sucessores. Josquin foi saudado pelos seus contemporâneos como o «melhor compositor do nosso tempo», o «pai dos músicos». «Ele é o senhor das notas.», disse Martinho Lutero. «Estas são obrigadas a fazer-lhe a vontade; quanto aos outros compositores, são eles quem tem de fazer a vontade das notas.» Cósimo Bartoli, homem de letras florentino, escreveu em 1567 que na música Josquin não tinha par, tal como Miguel Ângelo na arquitectura, na pintura e na escultura: «Ambos abriram os olhos a todos os que hoje desfrutam dessas artes e aos que com elas se deleitarão no futuro.»

Josquin nasceu cerca de 1440, provavelmente em França, próximo da fronteira do Hainaut, que pertencia ao Sacro Império Romano-Germânico. Entre 1459 e 1472 foi cantor na catedral de Milão e mais tarde membro da capela ducal de Galeazzo Maria Sforza. Após o assassinato do duque, em 1476, Josquin passou ao serviço do irmão, o cardeal Ascanio Sforza, até à morte deste último, em 1505. Entre 1486 e 1494 temos notícia da sua presença episódica na capela papal de Roma; entre 1501 e 1503 esteve, aparentemente, em França, talvez na corte de Luís XII. Em 1503 foi nomeado ***maestro di cappella*** da corte de Ferrara, com o salário mais alto da história dessa capela, mas no ano seguinte trocou a Itália pela França, fugindo talvez prudentemente à peste que mais tarde veio a vitimar Obrecht. De 1504 até ao fim da vida Josquin residiu na sua região natal, em Condé-sur-l'Escaut, onde foi nomeado ***preboste*** de Notre-Dame. As suas composições foram publicadas num grande número de colectâneas impressas do século xvi e surgem também em muitos manuscritos da época. O conjunto das suas obras inclui cerca de 18 missas, 100 motetes e 70 ***chansos*** e outras peças vocais profanas.

A forte proporção de motetes na obra de Josquin é digna de nota. No seu tempo a missa era ainda o suporte tradicional através do qual se esperava que o compositor demonstrasse o domínio da sua arte, mas, dado o formalismo litúrgico, o texto invariável e as convenções musiciais estabelecidas, a missa poucas oportunidades oferecia para a realização de novas experiências. Os motetes eram mais livres; podiam ser escritos sobre uma vasta gama de textos, todos relativamente pouco familiares e, por isso mesmo, sugerindo novas e interessantes possibilidades de relacionamento entre letra e música. No século xvi, por conseguinte, o motete veio a ser a forma de composição sacra que mais atraía os compositores.

As **MISSAS DE JOSQUIN** — São muito poucas as obras de Josquin que podem ser datadas com exactidão, mas é manifesto que a sua música engloba tanto elementos tradicionais como modernos. Dele se pode dizer, mais do que de qualquer outro compositor, que está na fronteira entre a Idade Média e o mundo moderno. Os aspectos conservadores da sua obra, como seria de esperar, são mais evidentes nas missas. A maioria de entre elas utiliza uma melodia popular como *cantus firmus,* mas todas abundam em demonstrações de virtuosismo técnico. Na missa *L'homme armé super vocês musicales* Josquin transpõe a famosa canção do século xv para sucessivos graus de hexacórdio (as *vocês musicales),* começando com *Dó* para o *Kyrie, Ré* para o *Gloria,* e assim por diante. Nesta missa utiliza também o dispositivo do cânone mensurai[4].

As missas de Josquin ilustram muitas das técnicas e processos que eram correntemente utilizados no século xvi. O tema da missa *Hercules dux Ferrarie* é um exemplo de *soggetto cavato dalle vocalli,* ou «tema extraído das vogais» de uma palavra ou frase, correspondendo cada vogal a uma sílaba do hexacórdio, do seguinte modo:

| **Hercw** | | **les** | **dax** | **Fe rr** | *a* | *ri* | *e* |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **re** | **ut** | **re** | **ut** | **re** | **fa** | **mi** | **re** |

O tema era uma homenagem a Hércules, ou Ercole I, duque de Ferrara entre 1471 e 1505.

**MISSAS DE IMITAÇÃO** — A missa de Josquin *Malheur me bat* ilustra uma técnica que se foi tornando mais corrente à medida que avançava o século xvi. Esta missa baseia-se numa *chanson* de Ockeghem, mas, em vez de uma única voz, todas as vozes da *chanson* são objecto de livre fantasia e desenvolvimento. Uma missa que assim utiliza não apenas uma voz, mas várias — incluindo os motivos característicos, apresentações fugadas e respostas, ou mesmo a estrutura geral e a substância musical —, de uma *chanson,* missa ou motete preexistente denomina-se *missa de imitação.* O nome tradicional era o de *missa de paródia,* designação infeliz baseada num uso menos comum do termo por parte do compositor Jacob Paix em 1587. *Missa de paródia* referia-se, com efeito, apenas ao método de composição e não tinha um sentido pejorativo. No seu tempo a missa de Josquin chamar-se-ia «missa de imitação da música de *Malheur me bat».*

[4] V. o *Agnus Dei in* HAM, 89.

A medida em que o compositor se apropria do material musical preexistente ao escrever missa de imitação pode variar muitíssimo; e, o que é ainda mais importante, também varia muito o grau de originalidade do tratamento dado a esse material tomado de empréstimo. Um extremo consiste em apor simplesmente uma nova letra à velha música, procedimento a que se refere o termo *contrafactum.* Uma missa de *cantus firmus* com uma melodia tomada de empréstimo no tenor exemplifica o método típico do século xv; numa extensão desta prática, podem ouvir-se motivos de uma determinada melodia noutras vozes além do tenor. O passo decisivo no sentido da missa de imitação é dado quando o modelo escolhido deixa de ser uma única linha melódica, passando a ser toda uma textura de vozes contrapontísticas. Na música das missas a partir do século xiv já surgem esporadicamente antevisões, exemplos isolados da nova técnica; esta tendência sofre uma forte aceleração no início do século xvi. A missa de imitação, na sua forma plenamente desenvolvida, não se limita a tomar de empréstimo uma grande quantidade de material musical, faz a partir dele algo de novo, especialmente através da combinação de motivos preexistentes numa estrutura contrapontística original, com recurso à imitação sistemática entre todas as vozes. A missa de imitação começa a substituir a missa de *cantus firmus* como forma dominante por volta de 1520.

Não nos é difícil compreender que no século xvi, como no século xn, os compositores quisessem mostrar a sua devoção adornando melodias sacras com todos os recursos da sua arte. Mas porquê recorrer a melodias profanas? Se precisavam de um tema base para conferirem unidade a uma obra longa, por que não tomavam um trecho de cantochão ou não escreviam um tema original? Porquê entremear as solenes palavras da missa com reminiscências de *Minha senhora* ou *O homem armado* ou de outra *chanson* mundana ou mesmo obscena? Do ponto de vista do compositor, as melodias profanas tinham certas vantagens enquanto ponto de partida para organizar um longo andamento polifónico: a forma musical era mais pronunciada do que a do cantochão e as implicações harmónicas eram mais definidas. Se *L'homme arme,* por exemplo, gozou de tão grande popularidade, isso ficou a dever-se, pelo menos em parte, à clareza da sua forma tripartida e ao seu acentuado equilíbrio harmónico. As canções profanas tinham ainda outra vantagem sobre as citações de cantochão: a de não estarem ligadas a determinado ordinário da missa ou associadas a um momento preciso do calendário eclesiástico, tornando, assim, a missa mais uniformemente utilizável. Além disso, os compositores do Renascimento não tinham a obsessão da originalidade absoluta, ideia que só se tornou importante na música a partir do século xix. Atraía-os mais a emulação e a competição com outros compositores ao trabalharem sobre temas famosos e paradigmáticos.

Do ponto de vista do ouvinte, havia o prazer de ouvir de vez em quando alguma coisa familiar no meio de uma corrente quase sempre incompreensível de sons complicados — um prazer que em todos os tempos seduziu as congregações de fiéis. Por exemplo, o vice-chanceler bávaro Dr. Seld escreveu em 1559 numa carta ao arquiduque Alberto V da Baviera acerca de uma missa que ouvira em Viena: «O tema em que se baseava soou-me aos ouvidos, mas não consegui logo identificá-lo. Mais tarde, ao cantá-lo para comigo, descobri que o mestre da capela imperial [Jacob Vaet] o baseara no motete *Tityre tu patulae,* composto por Orlando di Lasso[5].»

[5] Cit. em Lewis Lockwood, «Mass Ii, 7», in *New Grove Dictionary,* 22, 787. Lasso era o mestre de coro da corte bávara em Munique.

TEXTO E MÚSICA — Uma das tarefas mais árduas quando se preparam edições ou interpretações modernas da música do início do século XVI é a de distribuir convenientemente o texto — fazendo corresponder as sílabas das palavras às notas da música —, uma vez que a maioria dos manuscritos e cadernos individuais impressos da época são pouco esclarecedores quanto a este aspecto. Os impressores e os escribas nem sempre tinham o cuidado de colocarem cada sílaba exactamente por baixo da nota (ou da primeira de um grupo de notas) ao som da qual seria cantada, e não havia qualquer sinal, como a moderna ligadura, para indicar a duração de uma sílaba. Em vez disso, uma palavra de, por exemplo, três sílabas era escrita por baixo ou nas imediações de uma passagem de sete ou oito notas, ao som das quais devia manifestamente ser cantada, mas sem qualquer indicação sobre o modo de repartir as notas pelas sílabas. Além disso, a localização das palavras raramente era idêntica nos vários manuscritos ou edições contemporâneos da mesma peça. Os maestros e organizadores de edições modernas, ao colocarem o texto nas obras corais deste período, têm muitas vezes de limitar-se a respeitar as regras pela primeira yez enunciadas por Giovanni Maria Lanfranco em 1533 e Zarlino em 1558, com uma certa medida de conjectura e muito senso comum musical.

Boa parte da música vocal do tempo de Josquin atesta a influência do humanismo e, indubitavelmente, também a da *chanson* e de formas italianas contemporâneas, como a *frottola* e a *lauda,* nos esforços dos compositores para tornarem o texto compreensível e respeitarem a correcta acentuação das palavras; esta tendência contrastava com o estilo extremamente ornamentado e melismático de Ockeghem e dos outros compositores franco-flamengos da primeira geração, manifestamente tão preocupados com a música que de bom grado deixavam as questões da distribuição do texto ao critério adestrado dos cantores.

A audição de peças de música popular italiana, como *frottole* ou *laude,* deve ter chamado especialmente a atenção de Josquin para as potencialidades da harmonia simples da nota-contra-nota.

**NAWM 32 — JOSQUIN DES PREZ, MOTETE:** *TU solus, qui facis mirabilia*

Este motete poderá ter tomado por modelo o estilo italiano. Segundo se pensa, datará do início da carreira de Josquin. Trechos de música homorrítmica, declamatória, a quatro vozes, alternam com passagens em que pares de vozes se imitam reciprocamente. Os trechos homofónicos utilizam uma técnica semelhante àquela que mais tarde viria a ser conhecida como *falsobordone*[*], um processo para improvisar harmonizações a partir das fórmulas de recitação dos salmos. Aquilo a que chamamos acordes no estado fundamental é utilizado restritamente, ou, como seria cronologicamente mais correcto dizer-se, cada simultaneidade contém tanto a terceira como a quinta acima do baixo. Nalguns manuscritos da presente peça certas sucessões destas harmonias vêm encimadas por suspensões, indicando durações flexíveis. Noutros

[*] O *falsobordone* e o *fauxbourdon* eram dois métodos para improvisar polifonia sobre cantochão que, embora ligados por nomes aparentados, parecem ter origem em tradições diferentes. O *falsobordone,* que consistia principalmente em acordes perfeitos no estado fundamental, harmonizando um tom de recitação no soprano, aplicava-se, principalmente em Itália e em Espanha, aos salmos, *magnificais* e lamentações, enquanto o *fauxbourdon,* técnica setentrional, em que o cantochão era acompanhado por sextas e oitavas, expandindo-se, nas cadências, para oitavas e quintas, se aplicava principalmente aos hinos.

momentos Josquin respeitou escrupulosamente a acentuação e o ritmo da fala, como na passagem citada no exemplo 6.7. A divisão do coro em pares de vozes ao chegar às palavras *Ad te solum confugimus, in te solum confidimus* é uma utilização excepcionalmente conseguida deste dispositivo corrente, aqui naturalmente sugerido pelo paralelismo da letra.

*Exemplo* ***6.7****—Josquin, motete:* Tu solus, qui facis mirabilia

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| {l -| | | | | r. 1 J | J. M 1 | |
| T | | | | In te so - 1 i 1 | um con ~~1—K1—r | -fi - di- | mus. |
| T J J j-j- | | | | In te so - | lum____con | - fí - di - | nus. |
| y Ad te so | lum con | - fti - ^gi - | mus, | | | | |
| 1 r r Ad te so | r'[iJJ J p f J J • 4 lum____con | j j) 1 l -fu gi - | mus. | | | | |

***Só em ti procuramos refúgio, só em ti depositamos confiança.***

A *secunda pars* (segunda parte) do motete começa com uma citação da *chanson* de Ockeghem *D'ung aultre amer* (NAWM 48), em parte explicável pelo facto de o motete *Tu solus* surgir como substituto do *Benedictus* na missa de Josquin *D'ung aultre amer.* Este tipo de substituição praticava-se principalmente em Milão, onde Josquin trabalhou até cerca de 1479. A frase musical da *chanson* conjuga-se com o texto latino para dar ênfase ao sentimento «amar outro [que não Cristo] seria para nós ilusão» — *D'ung aultre amer nobis essetfallacia.* Esta referência oculta terá por certo divertido e estimulado os cantores e os fiéis de uma capela principesca como a do duque Galeazzo Maria Sforza, familiarizados como estavam com o reportório da *chanson* francesa.

Compor música para textos de forma a dar-lhes pleno sentido não implicava apenas fazer alusões engenhosas, captar bem os ritmos e acentuações das palavras e torná-los audíveis, como Josquin foi percebendo cada vez melhor à medida que avançava na sua carreira. Josquin foi objecto de especiais elogios dos seus contemporâneos pelo cuidado que punha em adequar a música ao texto. Nos seus últimos motetes utilizou todos os recursos então ao dispor dos compositores para levar ao ouvinte a mensagem do texto.

MÚSICA RESERVADA — «Adequar a música ao sentido das palavras, exprimir a força de cada emoção diferente, tornar as coisas do texto tão vivas que julgamos tê-las deveras diante dos olhos [...]», são estes os termos de uma descrição famosa da música de um compositor franco-flamengo mais tardio[7], mas que poderiam aplicar-se igualmente bem a Josquin. O autor acrescenta: «A este tipo de música chama-se ***musica***

[7] Samuel Quickelberg, cit. *in* Wolfgang Boetticher, *Orlando di Lasso,* 1, 240. A passagem refere-se aos *Salmos Penitenciais* de Lasso, que foram escritos por volta de 1560 e publicados em 1584. Quickelberg, erudito e médico holandês residente na corte de Munique, escreveu esta descrição em 1565.

*reservata.»* Este termo (à letra, «música reservada») começou, aparentemente, a ser usado pouco depois de meados do século xvi para designar o «novo» estilo dos compositores que, impelidos por um desejo de servirem eficaz e pormenorizadamente as palavras do texto, introduziram na música e num grau até então inédito o cromatismo, a variedade modal, os ornamentos e os contrastes de ritmo. Subentende-se ainda que esta música estaria, possivelmente, «reservada» aos aposentos de um determinado mecenas. E tentadora a ideia de associar os primórdios desta prática a Josquin, pois o seu discípulo Adrian Petit Coclius afirma no prefácio do seu *Compendiam musices* (Nuremberga, 1552) que o seu principal propósito ao escrever o tratado era «devolver à luz do dia essa música a que comummente se chama *reservata»,* arte que diz ter aprendido com Josquin des Prez.

Uma das mais eloquentes demonstrações desta tendência é o motete de Josquin *Absalon fili mi* («Absalão meu filho; o lamento de David em 2 Samuel, 18, 33, constitui uma das fontes do texto), que se crê ter sido escrito para o papa Alexandre VI, em memória do seu filho Juan Borgia, assassinado em 1497.

Próximo do fim da peça há uma extraordinária passagem de descrição sonora sobre as palavras «mas desça chorando à sepultura» (exemplo 6.8). Aqui as vozes descem não apenas melodicamente, mas também harmoniosamente, fazendo com que a música descreva um círculo de quatro quintas, de *Si'* a *SolK* Josquin revela-se, assim, um ousado experimentador, pois no século xvi, regra geral, nunca se descia nesta direcção abaixo de *MiK* e mesmo esta nota só muito excepcionalmente aparecia.

*Exemplo* ***6.8***— *Josquin, motete:* Absalon fili mi

***Mas desça ao inferno, chorando..***

Uma obra tardia que nos mostra Josquin na sua melhor forma, quer como arquitecto de estruturas antifonais e imitativas, quer como intérprete de um texto sagrado, é a música deste salmo latino 92. Livre de qualquer melodia tomada de empréstimo, Josquin pode aqui responder, recorrendo apenas ao seu instinto musical, às características do texto: à forma, às palavras e ao conteúdo. A tradição antifonal dos salmos sugere a divisão do coro num par mais agudo e num par mais grave, reunindo-se ambos nos momentos mais importantes do texto ou para prepararem juntos uma conclusão, quando todas as vozes participam numa fuga. Por exemplo, ao chegar às palavras *Elevaverunt flumina Domine: elevaverunt flumina vocem suam* («Levantaram os rios, Senhor, levantaram os rios sua voz»), o tenor anuncia um tema que começa com uma oitava ascendente e que é sucessivamente imitado, com o breve intervalo de meio compasso, por cada uma das outras vozes, elevando-se como uma onda para logo a seguir retroceder. As ondas sonoras voltam a elevar-se, repetindo o mesmo motivo, às palavras *elevaverunt flumina fluctus suis* («levantaram os rios o seu rumor»). Na *secunda pars* o versículo *Testimonia tua credibilia facta sunt nimis: domum tuam decet sanctitudo* («Teus testemunhos são firmes de facto: a santidade é o adorno da tua casa») é dramatizado através da introdução de uma cadência perfeita no final da primeira metade do versículo, sublinhando a firmeza dos testemunhos; depois há uma pausa de meio compasso antes de o resto do versículo ser reverentemente declamado em estilo nota-contra-nota (v. exemplo 6.9).

*Exemplo* ***6.9***— *Josquin, motete:* Dominus regnavit

106

Te - sti - mo - ni - a tu - a cre - di-bi-li - a fac

Te - sti - mo - ni - a cre-di - bi li-a

cre - di - bi-li - a fac - ta

cre - di-bi-li - a

m - mis: do mum tu - am_

fac-ta sunt ni do mum tu - am

do - mum tu am.

fac-ta sunt ni - mis: do - mum tu am_

***Teus testemunhos são firmes de facto: a santidade é o adorno da tua casa, Senhor, por dias sem fim.***

## Alguns contemporâneos de Obrecht e Josquin

HEINRICH ISAAC — Flamengo de nascimento (c. 1450-1517), esteve ao serviço dos Médicis, em Florença, no tempo de Lourenço, *o Magnífico,* aproximadamente, entre 1484 e 1492. Em 1497 foi nomeado compositor da corte do imperador Maximiliano I em Viena e Innsbruck. Parece que terá passado a maior parte dos anos entre 1501 e 1517, data da morte, na cidade de Florença.

Isaac incorporou no seu estilo pessoal muitas influências musicais da Itália, França, Alemanha, Flandres e Países Baixos, de forma que a sua produção tem um carácter mais plenamente internacional do que a de qualquer outro compositor da sua geração. Escreveu um grande número de canções sobre textos franceses, alemães e italianos e muitas outras peças breves de estrutura semelhante à das *chansons,* que, como aparecem nas fontes sem texto, se considera, geralmente, terem sido compostas para conjuntos instrumentais. Na primeira estada em Florença Isaac compôs seguramente música para alguns *canti carnascialesçhi* (canções carnavalescas), que eram cantados nas alegres procissões e cortejos que assinalam as quadras festivas florentinas, em especial o Carnaval — precedendo imediatamente a Quaresma — e o Calendimaggio — de 1 de Maio até à festa de S. João Baptista, em 24 de Junho. As corporações dos ofícios patrocinavam alguns dos carros alegóricos, donde eram cantados versos publicitando os seus serviços.

NAWM 51 — CANTO CARNASCIALESCO: *Orsú car'Signori*

Neste exemplo precoce de «publicidade musical» os copistas de Florença gabam a qualidade dos seus serviços. A canção seria cantada de um carro alegórico, representando a corporação dos copistas, num desfile festivo. A oscilação entre o ritmo binário composto, o binário simples e o ternário simples é característica das canções de dança. As vozes cantam as sílabas em simultâneo, excepto num breve momento de imitação, envolvendo três vozes (comp. 5-6). A harmonia inclui sempre a terceira e a quinta ou sexta, com dissonância por sincopa nas cadências, que rematam de forma bem clara cada um dos versos do poema. A combinação simultânea *Si-Ré-Fá* não é corrigida por meio de *musica ficta,* mas sim tratada como uma consonância.

O estilo simples, em acordes e declamatório, das quase sempre anónimas canções carnavalescas influenciou as versões que Isaac escreveu de algumas cantigas populares alemãs, como *Innsbruck, ich muss dich lassen.*

NAWM 52 — HEINRICH ISAAC, LIED: *Innsbruck, ich muss dich lassen*

Duas versões desta melodia (52a e b), uma mais antiga, outra mais recente, atestam a evolução de Isaac de um estilo franco-flamengo para um estilo influenciado pela homofonia italiana. Na primeira versão o tenor inicia a melodia e o contralto segue-o em cânone. A estas duas vozes acrescentam-se outras duas vozes independentes, movendo-se livremente, um soprano e um baixo. Isaac utilizou a música desta primeira versão no *Christe* da sua *Missa carminum* («Missa de canções»).

Na versão mais recente (52b) a melodia situa-se no soprano e, com excepção de algumas entradas pseudo-imitativas no início da peça, as restantes vozes harmonizam o soprano, com pausas marcadas a separarem as frases entre si, como nas canções italianas. Este estilo homofónico antecipa a textura adoptada nas peças corais

concebidas para serem cantadas pela congregação. A melodia desta canção, que gozou de uma popularidade duradoura, foi mais tarde adaptada a uma letra sacra, tornando--se célebre sob a forma do coral *O Welt, ich dich lassen* («Mundo, devo agora dei-xar-te»).

A obra de Isaac inclui cerca de trinta composições sobre o ordinário da missa e um ciclo de motetes baseados nos textos e melodias litúrgicos do próprio da missa (incluindo numerosas sequências) para boa parte do ano litúrgico. Este ciclo monumental de motetes, compilado em três volumes e comparável, pela sua dimensão, ao *Magnus liber* de Léonin e Pérotin, é conhecido pelo nome de *Choralis Constantinus,* embora só o segundo volume tenha sido encomendado pela igreja de Constança, enquanto o primeiro e o terceiro se destinaram à capela da corte dos Habsburgos.

Outros contemporâneos dignos de referência são o compositor flamengo, autor de muitas missas e motetes, Pierre de La Rue (c. 1460-1518) e o francês Jean Mouton (1459-1522). Mouton ocupou diversos cargos em França antes de iniciar o seu longo período ao serviço da capela real durante dois reinados, de Luís XII e Francisco I. Qualificado pelo teórico Glareano como um dos «emuladores» de Josquin, Mouton escreveu missas e motetes que são notáveis pela fluidez das suas linhas melódicas e pelo hábil recurso a diversos processos unificadores. Jean Mouton foi muito admirado em Itália, onde passou algum tempo aquando da campanha militar de 1515 do rei Francisco I, e um facto que apresenta especial interesse histórico é o de ter sido ele o mestre de Adrian Willaert (c. 1490-1562), compositor flamengo que viria a tornar--se a figura cimeira da escola veneziana. Glareano chamou a atenção para a notável suavidade de escrita vocal de Mouton, caracterizando-a como *facili fluentem filo cantum* («melodia que flui como um fio natural»).

NAWM 34 — JEAN MOUTON, MOTETE: *Noe, noe, psalite*

Ao longo de todo este alegre e atraente motete de Natal Mouton revela um perfeito domínio do contraponto imitativo. Arcadelt baseou nesta peça uma missa (v. *Kyrie* e *Gloria* em NAWM 43) onde cada andamento começa com o tema de abertura de Mouton e quase todo o restante material musical é também extraído do motete. O motete presta-se a este tipo de reformulação em virtude da clareza da sua estrutura.

Cada uma das frases do texto é tratada num trecho imitativo, aquilo a que então se dava o nome de *fuga.* Ao tema de abertura sucede-se uma resposta uma quarta abaixo (no quinto grau do modo), depois uma oitava abaixo e, por fim, uma oitava mais uma quarta abaixo. Mouton evita fazer uma cadência no final do modo, *Sol* (modo i transposto uma quarta acima), até todas as vozes terem enunciado o tema. Adia também a cadência seguinte (de novo na final do modo) até ao fim da frase seguinte, embora se desenvolvam dois temas musicais por imitação, um em *Jherusalem gaude et letare* («Jerusalém, rejubila e alegra-te»), outro em *quia hodie natus est Salvator mundi* («pois hoje nasceu o salvador do mundo»); a escrita fugada é agora menos formal, e na última destas duas frases a sucessão das entradas processa-se num ciclo de quintas descendo de 5o/ até Si*. Três vezes no decurso do motete é introduzido um refrão sobre as palavras *Noe, noe,* com as vozes agrupadas aos pares (comp. 40-45, 91-97, 104-109). São ainda ilustradas duas outras importantes técnicas de fuga: a resposta modal (comp. 74-76), em que a *Dó-Ré-Mi-Fá* responde *Fá-Lá-Si*--Dó,* e uma dupla fuga, na qual são expostos simultaneamente dois temas (comp. 85--90).

A partir da época de Josquin, os compositores voltaram-se cada vez mais para a missa de imitação. Jacob Arcadelt (c. 1505-1568), que, provavelmente, estudou com Josquin na sua juventude, escreveu duas missas desse tipo, uma das quais sobre o motete de Mouton *Noe, noe* (NAWM 34). Uma grande parte das missas de Lassus e Palestrina são também deste tipo.

NAWM 43 — JACOB ARCADELT, MISSA: *Noe noe, Kyrie* e *Gloria*

Qualquer destes andamentos — como, aliás, todos os outros andamentos desta missa— começa com o princípio do motete de Mouton (NAWM 34). A citação é quase literal nos oito primeiros compassos do *Kyrie,* mas no *Gloria* as vozes entram por uma ordem diferente, o que exige ligeiros ajustamentos no contraponto. Quase todo o restante material musical destes andamentos é também extraído do motete. No *Kyrie* a ordem dos motivos segue a do motete. O texto mais longo do *Gloria* obrigou Arcadelt a introduzir material novo, por exemplo, em *Laudamus te* (comp. 13), e a alterar a ordem dos motivos. Assim, o tema de Mouton para *et elevamini* (comp. 74) surge na missa em *Domine Deus* (comp. 32), precedendo, portanto, o tema de *Jacet in praesepio* (Mouton, comp. 53), que aparece no compasso 40 da missa. A música do refrão *Noe, noe* merece especial destaque no início do *Kyrie* seguinte, mas é omitida no *Gloria.* De acordo com as convenções das missas de imitação, os compassos finais do motete são transferidos para os compassos finais do *Kyrie* (comp. 22-25).

## Bibliografia

### Colectâneas de música

*Compositores individuais*

Entre as edições modernas de música dos compositores mencionados neste capítulo contam-se as seguintes: Isaac: *Opera Omnia,* Edward R. Lerner (ed.), CMM, 65, 7 vols. (1974-1984); v. também *Choralis Constantinus,* livros i e u, DTOe, vols. 10 e 32, e livro m, ed. Louise Cuylere, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1950, *Five Polyphonic Masses,* ed. L. Cuyler, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1956, *Messen,* ed. M. Staehelin, Musikalische Denkmäler 7-8, Mainz, B. Schott, 1971-1973; Josquin des Prez: *Werken,* Albert Smijers (ed.), 13 vols., Amsterdão, Vereniging voor nederlanse muziekgeschiedenis, 1921-1969; La Rue: *Liber missarum P. de la Rue,* ed. A. Tirabassi, Malines, Maison Dessain, 1941; Mouton: A. C. Minor (ed.), CMM, 43; Obrecht: *Werken,* ed. J. Wolf, 8 vols., Amsterdão, G. Alsbach e Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912-1921, reed. 1968; *Opera omnia,* ed. Marcus van Crevel, 5 vols., Amsterdão, G. Alsbach, 1953-; *New Obrecht Edition,* Chris Maas (ed.), Amsterdão, Vereniging voor nederlanse musiekgeschiedenis, 1983-; Ockeghem: *Collected Works,* ed. Dragan Flamenac, *2."* ed., Nova Iorque, American Musicological Society, 1959.

*Manuscritos e primeiras publicações musicais*

Howard M. Brown, *A Florentine Chansonnier from the Time of Lorenzo the Magnificent, 2* vols., MRM, 7, Chicago, University of Chicago Press, 1983; *The Musical Manuscript Montecassino 871,* ed. Isabel Pope e Masakata Kanazawa, Oxford, Clarendon, 1978; *The*

*Medici Codex of 1518,* ed. Edward E. Lowinsky, MRM, 3, Chicago, University of Chicago Press, 1968; *The Chanson Albums of Marguerite of Austria,* ed. Martin Picker, Berkeley, University of California Press, 1965; *The Mellon Chansonnier,* ed. Leeman Perkins e Howard Garey, 2 vols., New Haven, Yale University Press, 1979, edição completa com fac-símiles; Ottaviano Petrucci, *Harmonice Musices Odhecaton A,* Veneza, Petrucci, 1504, reed. Nova Iorque, Broude Brother, 1973, ed. organizada por Helen Hewitt, com textos literários revistos por Isabel Pope, Cambridge, MA, Medieval Academy of America, 1946; Petrucci, *Canti B numero cinquanta,* Veneza, Petrucci, 1502, reed. Nova Iorque, Broude Brothers, 1975, ed. organizada por Helen Hewitt, MRM, 2, Chicago, Unversity of Chicago Press, 1967; Petrucci, *Canti C numero cinquanta,* Veneza, Petrucci, 1504, reed. Nova Iorque, Broude Brothers, 1978; para uma lista completa e descritiva das publicações de Petrucci, v. Cláudio Sartori, *Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci,* Biblioteca di Bibliografia Italiana, 18, Florença, L. Olschki, 1948.

### *Canti carnascialeschi*

Federico Ghisi, / *canti carnascialeschi nelle fonti musicali del xv e xvi secolo,* Florença, L. Olschki, 1937.

## Leitura aprofundada

### *Generalidades*

Excelente panorâmica deste período e do seguinte é a obra de Friedrich Blume, *Renaissance and Baroque Music,* Nova Iorque, W. W. Norton, 1967, Brown, *Music in the Renaissance,* Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1976, e Bukofzer, *Studies in Medieval and Renaisance Music,* Nova Iorque, Norton, 1950, caps. 5-7.

### *Temas particulares*

Sobre a prática da composição: Bonnie J. Blackburn, «On compositional process in the fifteenth century», JAMS, 40, 1987, 210-284.

Sobre o humanismo: v. D. P. Walker, «Musical humanism in the 16th and early centuries», in *The Music Review,* 2, 1941, 1-3, 111-121, 220-227, 288-308, 3, 1942, 55-71, e GLHWM, 4, e Claude V. Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought,* New Haven, Yale University Press, 1985.

Sobre o mecenato, diversos estudos analisam a actividade musical no contexto da cultura e da sociedade renascentistas e a relação entre o mecenato e a produção musical em determinados centros geográficos: Reinhard Strohm, *Music in the Late Medieval Bruges,* Oxford, Clarendon Press, 1985: um vivo retrato da vida musical numa comunidade flamenga do século xv, documentando de forma particularmente convincente o papel das igrejas e confrarias como protectoras da música; William Prizer, «Music and ceremonial in the low countries: Philip the fair and the order of the golden fleece», EMH, 5, 1985, 113-134; Lewis Lockwood, *Music in Renaisasnce Ferrara, 1400-1505: the Creation of a Musicial Center in the Italian Renaissance,* Cambridge, MA, Harvard University Press, 1987; Allan Atlas, *Music at the Aragonese Court of Naples,* Cambridge, Cambridge University Press, 1985; Iain Fenlon, *Music Patronage in Sixteenth-Century Mantua, 2* vols., Cambridge, Cambridge University Press, 1980 e 1984; Albert Seay, «The fifteenth-century cappella at Santa Maria del Fiore in Florence», JAMS, 11, 1958, 45-55, e Frank D'Accone, «The singers of San Giovanni in Florence during the 15th century». IAMS, 14, 1961, 307-358, e GLHWM, 3, «Some neglected composers in the

Florentine chapels, c. 1475-1525», in *Viator,* 1, 1970, 363-388, e «The musical chapels at the Florentine cathedral and baptistry during the first half of the sixteenth century», JAMS, 24, 1974, 1-50; Nino Pirrotta, «Music and cultural tendencies in 15th century Italy», JAMS, 19, 1966, 127-161, e GLHWM, 4, e Carl Anthon, «Some aspects of the status of musicians during the sixteenth century», MD, 1, 1946, 111-123 e 222-234, e GLHWM, 3; Denis Arnold, «Music at a Venetian confraternity in the Renaissance*, AM, 38, 1965, 62-67, e Jonathan Glixon, «Music at the Venetian scuole grandi, 1440-1540», *in* Iain Fenlon (ed.), *Music in Medieval and Early Modern Europe: Patronage, Sources, and Texts,* Cambridge, Cambridge University Press, 1981; Frank LI. Harrison, *Music in Medieval Britain,* Londres, Routledge and Keagan Paul, 1958, abarca o período que vai do século xi até à Reforma e estuda o estilo musical e as instituições sob cujo patrocínio a música era composta e interpretada; David Price, *Patrons and Musicians of the English Renaissance,* Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

Sobre a imprensa musical e o uso de partituras: Gustave Reese, «The first printed collection of part music (the odhecaton)», MQ, 20, 1934, 39-76; Charles Hamm, «Interrelationships between manuscript and printed sources of polyphonic music in the early sixteenth century — an overwiew», in *Quellenstudien zur Musik der Renaissance IT. Datierung and Filiation von Musikhandschrisften der Josquin-Zeit,* Wolfenbütteler Forschungen 26, Wiesbaden, Harrassowitz, 1983, e outros artigos deste volume; H. M. Brown, *Instrumental Music Printed before 1600,* Cambridge, MA, Harvard University Press, 1965; Richard Agee, «The Venetian privilege and music-printing in the sixteenth-century», EMH, 3, 1983, 1-42. Faz-se referência aos primeiros impressores de música em França *in* Daniel Heartz, *Pierre Attaignant, Royai Printer of Music,* Berkeley, University of California Press, 1968. São apresentados indícios da utilização de partituras pelos compositores do século xvi *in* Edward Lowinsky, «Early scores in manuscript», JAMS, 13, 1960, 126-173.

Sobre a técnica da imitação ou «paródia»; Lewis Lockwood, «On 'parody' as a term and concept», *in* Jan La Rue (ed.), *Aspects of Medieval and Renaisance Music: a Birthday Offering to Gustave Reese,* Nova Iorque, W. W. Norton, 1966, 560-575, e GLHWM, 4; H. M. Brown, «Emulation, competition and homage: imitation and theories of imitation in the Renaissance», JAMS, 35, 1982, 1-48; J. Peter Burckholder, «Johannes Martini and the imitation mass of the late fifteenth century», JAMS, 39, 1985, 255-293.

Sobre os problemas de colocação do texto sob a música: v. o exame da questão na edição de Lowinsky do *Medici Codex,* pp. 90-107. Para uma apresentação das teorias sobre a distribuição do texto tal como são expostas nos tratados da época, v. D. Harrán, «In pursuit of origins: the earliest writing on text underlay (c. 1440)», AM, 50, 1978, 217-241, e «New light on the question of text underlay prior do Zarlino», AM, 45, 1973, 24-56; Louise Litterick, «Performing Franco-Netherlandish secular music of the late 15th century: texted and untexted parts in the sources*, EM, 8, 1980, 474-492.

Sobre a *chanson:* os textos de muitas *chansons* francesas deste período encontram-se reunidos em Brian Jeffery (ed.), *Chanson Verse of the Early Renaissance, 2* vols., Uttoxeter, ed. autor, 1971, 1976. Sobre a prática interpretativa da *chanson,* v. H. M. Brown, «On the performance of 15th-century chansons», EM, 1, 1973, 3-10, e «The transformation of the chanson at the end of the fifteenth century», in *International Musicological Society, Report of the Tenth Congress, Ljubljana 1967,* ed. Dragotin Cvetko, Kassel, Bárenreiter, 1970, pp. 78--94, e GLHWM, 3; Lawrence F. Bernstein, *«La couronne et fleur des chansons à troys:* a mirror of the French chanson in Italy in the years between Ottaviano Petrucci and Antonio Gardano», JAMS, 26, 1973, 1-16.

Sobre a *musica reservata:* Claude Palisca, «A clarification of 'musica reservata'», AM, 31, 1959, 133-161.

Sobre as canções de Carnaval: Bonnie Blackburn, «Two 'Carnival songe' unmasked», MD, 35, 1981, 121-178; Timothy e Sylvia Miller, «Information on instruments in Florentine Carnival songe», EM, 10, 1982, 452-461.

*Compositores individuais*

**Josquin des Prez**

Edward E. Lowinsky e Bonnie J. Blackburn (ed.), *Josquin des Prez, Proceedings of the International Josquin Festival-Conference, New York, 1971,* Londres, Oxford University Press, 1976; Leeman Perkins, «Mode and structure in the masses of Josquin», JAMS, 26, 1973, 189--239.

**Heinrich Isaac**

Frank d'Accone, «Heinrich Isaac in Florence: new and unpublished documents», MQ, 49, 1963, 464-483, e Louise Cuyler, «The sequences of Isaac's *Choralis Constantinus»,* JAMS, 3, 1950, 3-16.

**Obrecht**

Bain Murray, «New light on Jacob Obrecht's development — a biographical study», MQ, 43, 1957, 500-516.

**Ockeghem**

David Fallows, «Johannes Ockeghem: the changing image, the songs and a new source», EM, 12, 1984, 218-230.

**Mouton**

Lewis Lockwood, «Jean Mouton and Jean Mischel: new evidence on French music and musicians in Italy», JAMS, 32, 1979, 191-246.

**Teóricos**

Vários dos tratados referidos ou citados neste capítulo existem em tradução inglesa.

**Gaffurio**

*De Harmonia musicorum instrumentorum opus,* trad, de Clement A. Miller, MSD, 33, Estugarda, American Institute of Musicology/Hãnssler, 1977; *Practica musice,* trad, de Clement A. Miller, MSD, 20, American Institute of Musicology, 1968, também trad, de Irwin Young in *The Practica musicae of Franchinus Gajfurius,* Madison, WI, University of Wisconsin Press, 1969.

**Glareano**

*Dodekachordon,* trad, de Clement A. Miller, MSD, 6, American Institute of Musicology, 1965, e excertos trad, *in* Strunk, pp. 219-227.

**Tinctoris**

*Liber de arte constrapuncti,* trad, de Albert Seay, *The Art of Counterpoint,* MSD, 5, American Institute of Musicology, 1961; dedicatória *in* Strunk, pp. 197-199.

**Zarlino**

*Le lstitutioni harmoniche,* 3." parte, in *The Art of Counterponit,* trad, de Guy A. Marco e C. V. Palisca, New Haven, Yale University Press, 1968, e Nova Iorque, Da Capo, 1983, e 4.ª

parte, in *On the Modes,* trad, de Vered Cohen, ed. C. V. Palisca, New Haven, Yale University Press, 1983, e excertos *in* Strunk, *Source Readings,* pp. 228-261.

**Aron**

*Toscanello in musica,* trad, de Peter Berquist, Colorado Springs, Colorado College Music Press, 1970.

**Ramos de Pareja**

Excertos de *Musica practica,* trad, *in* Strunk, pp. 200-204.

Uma investigação recente sobre a vida de Tinctoris é o artigo de Ronald Woodley, «Iohannes Tinctoris: a review of the bibliographical evidence*, JAMS, 34, 1981, 217-248.

# *Novas correntes no século xvi*

## A geração franco-flamenga de 1520-1550

Os anos de 1520-1550 testemunharam uma diversidade cada vez mais acentuada da expressão musical. Em cada país novos tipos e formas de música começaram, gradualmente, a modificar o estilo cosmopolita dos mestres franco-flamengos. O número e a importância das composições instrumentais também aumentaram. No Norte da Europa a geração seguinte à de Josquin não deixou de ser afectada por estas mudanças. Os que viviam no estrangeiro, especialmente em Itália e no Sul da Alemanha, foram, como é natural, influenciados pelo contacto com os idiomas musicais das suas pátrias de adopção.

Durante algum tempo a música sacra resistiu a estas mudanças; alguns compositores manifestaram até tendência para voltarem ao estilo contrapontístico contínuo de Ockeghem, como que numa reacção contra as experiências demasiado pessoais e aventurosas de Obrecht e Josquin. No entanto, mesmo esses músicos mais conservadores abandonaram quase por completo os cânones e outros processos similares da antiga escola. Na missa, a imitação de modelos polifónicos — a missa de imitação — foi substituindo gradualmente a técnica mais antiga de um único *cantus firmus*. As melodias de cantochão continuavam a ser usadas como temas de missas e motetes, mas, de um modo geral, eram tratadas de maneira muito livre. Tanto no caso dos motetes como no das missas, os compositores começavam a escrever preferencialmente para cinco ou seis vozes, em vez das tradicionais quatro.

NICOLAS GOMBERT – O estilo de motete do Norte da Europa no período de 1520-1550 é exemplificado pelas obras de Nicolas Gombert (c. 1495-c. 1556), que se julga ter

sido discípulo de Josquin e que, na qualidade de membro da capela do imperador Carlos V, acompanhou a corte em viagens, tendo trabalhado em Viena, Madrid e Bruxelas. ***Super flumina Babilonis***[1] constitui um bom exemplo da sua forma de abordar o motete (conhecemos mais de 160 motetes da sua autoria). Basicamente, temos uma série contínua de frases imitativas interligadas por cadências. Esta estrutura só é interrompida por uma única e breve secção contrastante em compasso ternário e harmonia de ***fauxbourdon,*** estilo arcaico aparentemente sugerido pelas palavras ***Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena*** («Como poderemos cantar a canção do Senhor numa terra estranha»). A textura, quase sempre suave e uniformemente densa, sem muitas pausas, com a maioria das dissonâncias cuidadosamente preparadas e resolvidas, poderá parecer-nos pouco dramática quando comparada com a de muitas obras de Josquin, mas esta música não deixa de revelar uma sensibilidade bastante apurada ao ritmo e ao espírito do texto.

JACOBUS CLEMENS — Outro importante compositor flamengo deste período foi Jacob Clemente ou, na forma latinizada, Jacobus Clemens (c. 1510-c. 1556), conhecido por ***Clemens non Papa,*** não sabemos por que motivo. Clemens trabalhou em Bruges e em várias igrejas dos Países Baixos. A sua obra inclui ***chansons,*** 15 missas, mais de 200 motetes e 4 livros de salmos ***(Souterliedeken)*** com textos holandeses, escritos em polifonia simples, a três vozes, com base em melodias de origem popular. Todas as missas de Clemens, excepto uma, são baseadas em modelos polifónicos. Os motetes são semelhantes no estilo aos de Gombert, embora as frases sejam mais claramente demarcadas umas das outras, os motivos melódicos mais cuidadosamente delineados, de acordo com o sentido das palavras, e o compositor se mostre mais atento à definição modal através das cadências e do perfil melódico.

LUDWIG SENFL – As missas e motetes do discípulo suíço de Isaac, Ludwig Senfl (c. 1486-1542 ou 1543), que trabalhou principalmente na corte bávara de Munique, são de estilo bastante conservador, como sucede com as obras da maioria dos compositores na Alemanha desta época. As realizações mais importantes de Senfl situam--se, porém, noutros campos; este músico escreveu muitas canções profanas alemãs e algumas peças sacras sobre textos alemães para a igreja luterana.

ADRIAN WILLAERT – Bem longe do conservadorismo de Gombert, Clemens e Senfl, Adrian Willaert foi um pioneiro na criação de uma relação mais estreita entre texto e música e participou em experiências no domínio do cromatismo e do ritmo que anunciavam já as novas tendências da evolução musical. Nascido cerca de 1490, na Flandres, Willaert estudou composição com Mouton em Paris. Livros de contas provam que esteve em Roma em 1515, ao serviço do cardeal Ippolito I d'Esté. Depois de ocupar vários cargos em Ferrara e Milão, Willaert foi nomeado director musical da igreja de S. Marcos em Veneza no ano de 1527. Aí permaneceu até à morte, em 1562, compondo, dirigindo e ensinando muitos músicos eminentes, através dos quais a sua fama e influência se difundiram por toda a Itália. Entre estes discípulos conta-

[1] Ed. *in* HAM, 114.

vam-se Zarlino, Cipriano de Rore, Nicola Vicentino, Andrea Gabrieli e Constanzo Porta.

Nas composições sacras de Willaert, que constituem o grosso da sua obra, o texto determina a forma musical em todas as suas dimensões. Foi um dos primeiros a exigir que as sílabas fossem rigorosamente impressas por baixo das notas correspondentes, dando escrupulosa atenção à acentuação do latim vulgar. Podemos presumir que as regras para a colocação do texto enunciadas pelo seu discípulo Zarlino se terão baseado na prática e nos ensinamentos do mestre[2].

NAWM 35 — ADRIAN WILLAERT, MOTETE: *O crux, splendidior cunctis astris*

Nesta antífona para as primeiras vésperas da festa do Encontro da Santa Cruz, as várias partes da música são cuidadosamente concebidas de acordo com a acentuação, retórica e pontuação do texto. Entre os preceitos que Willaert respeitou devemos assinalar o de nunca permitir que uma pausa interrompesse uma palavra ou uma ideia dentro de cada uma das linhas vocais, o de nunca fazer uma cadência numa dada voz antes de se completar uma unidade do texto, retardando as cadências fortes até ao final de cada uma das grandes divisões do texto. Nesta antífona o compositor evita as cadências perfeitas, nas quais a sexta maior evolui para oitava e o baixo sobe uma quarta ou desce uma quinta, salvo nos finais das partes mais relevantes do texto: *O crux, splendidior cunctis astris, mundo celebris* (cadência perfeita, comp. 20), *hominibus multum amabilis* (cadência perfeita, comp. 41), *sanctior universis* (cadência perfeita, comp. 58), etc. As pausas menos importantes podem ser assinaladas por cadências mais fracas, como a cadência frigia, em que o baixo desce um semitom e a voz mais aguda sobe um tom (com. 80), ou a cadência plagal (comp. 59).

A chave desta arquitectura é a técnica de evitar a cadência. Zarlino dedicou um capítulo inteiro a este dispositivo[3], que definiu como ocorrendo «quando as vozes dão a impressão de conduzirem a uma cadência perfeita e, em vez disso, tomam uma direcção diferente». Esta estrutura preparatória, que quase sempre inclui um retardo, a que se segue o evitar da cadência, permite que a música tenha muitos pontos de articulação, contribuindo para a clareza do contraponto, e, no entanto, suprime os pontos de paragem constantes que encontramos nas peças imitativas da geração anterior, fugindo embora também à ausência total de «costuras» da música de Gombert. A cadência evitada permite ainda que as outras vozes prossigam uma frase em textura imitativa depois de uma ou duas vozes terem terminado, de modo que cada voz pode evoluir num longo arco melódico com principio, meio e fim. O exemplo 7.1, a), apresenta algumas cadências evitadas deste motete. A estrutura básica da cadência polifónica — o movimento de sexta maior para oitava — continua presente na maioria destas cadências evitadas, mas as outras vozes evoluem de forma a atenuarem o carácter finalizante das vozes estruturais. Por vezes, o evitar da cadência consiste em forçar a sexta a ser menor, como sucede em 7.1, *b).* Quando Willaert quer marcar um término importante, fá-lo através de uma acumulação deliberada de imitações cerradas, retardos múltiplos e dissonâncias estrategicamente colocadas, como acontece no fim da *prima pars* (primeira parte), exemplo 7.1, *b).*

[2] Zarlino, *Le Istitutioni narmoniche,* Veneza, 1558, livro iv, caps. 32-33, trad, de Vered Cohen, ed. Claude V. Palisca, New Haven, Yale University Press, 1983, pp. 94-99.

[3] Livro HI, cap. 54, *in* Zarlino, *The Art of Counterpoint,* trad, de Guy A. Marco e Claude V. Palisca, New Haven, Yale University Press, 1968, e Nova-Iorque, Norton, 1976, e Da Capo, 1983, pp. 151-153.

***Exemplo 7.1*** *— Adrian Willaert,* O crux, splendidior

***a)* Cadências evitadas**

***) Cadências perfeitas**

79

tem mim di.

di.

- tum mun - - di.

Embora *O crux* se baseie do princípio ao fim na antífona de cantochão (v. NAWM 35, ou *Liber usualis,* 1453), nenhuma das vozes a monopoliza, ao contrário do que se verificava na técnica mais antiga do *cantus firmus;* o cantochão também não surge em cânone a duas vozes, como sucedia em alguns dos primeiros motetes de Willaert; nesta obra, publicada em 1550, os fragmentos da melodia de canto gregoriano são utilizados como fontes temáticas para um desenvolvimento imitativo que é extremamente livre, não se cingindo a técnicas de fuga tão rígidas como as que encontrámos em *Noe, noe,* da autoria do mestre de Willaert, Mouton (NAWM 34).

Como preservar a modalidade em polifonia, onde esta tende a ser minada pela *musica ficta,* eis um dos problemas com que se debateram os compositores do primeiro Renascimento, que se apegavam aos modos como um vínculo à tradição cristã e via para obterem os efeitos que se dizia terem produzido os modos da música da antiguidade. Mas poucos conseguiram, como Willaert, captar a essência de um modo. Em *O crux* adoptou o modo i gregoriano, mas transpondo-o para uma quarta acima através da introdução de um bemol. Nas melodias iniciais de todas as vozes, o compositor deu especial destaque às «espécies» de quinta e quarta características do modo i, nomeadamente a quinta ascendente *Sol-Ré,* que neste modo é da espécie tom-meio-tom-tom--tom, e a quarta *Ré-Sol,* tom-meio-tom-tom (exemplo 7.2). Teve ainda o cuidado de fazer com que as cadências perfeitas — aquelas a que atrás fizemos referência como sendo as que assinalam as cesuras mais importantes — terminassem em *Sol.* Foi com bons motivos que Zarlino considerou ter Willaert atingido o zénite, o paradigma da perfeição, na forma de compor que Zarlino estimava ser a única adequada à música sacra.

*Exemplo 7.2 — Willaert, início do motete* O crux, splendidior

Cantus

Altus

crux, splen-di - di - or.

Tenor

splen - di

Versus

crux. splen-di - di - or, o crux,.

Bassus

***Ó cruz, mais resplandecente do que todas as estrelas, no mundo inteiro famosa.***

## A afirmação dos estilos nacionais

ITÁLIA — Embora os compositores franco-flamengos estivessem espalhados por toda a Europa ocidental no início do século XVI e o seu idioma constituísse uma linguagem musical internacional, cada país tinha também a sua música própria, que seria decerto melhor conhecida e, provavelmente, mais apreciada pela maioria das pessoas do que a arte erudita dos compositores do Norte. Gradualmente, ao longo do século XVI estes vários idiomas nacionais foram ganhando relevo e acabaram por introduzir modificações, mais ou menos profundas, no estilo dominante. Foi na Itália que o processo foi mais relevante. A passagem do testemunho da música estrangeira à música nacional neste país é claramente ilustrada pela posição, em Veneza, do flamengo Adrian Willaert e dos seus discípulos. Cerca de 1515 o compositor veio para Itália e em 1527 foi nomeado director musical de S. Marcos, em Veneza, o cargo musical mais prestigioso de toda a Itália. Entre os muitos discípulos italianos de Willaert conta-se Andrea Gabrieli (c. 1520-1586), que mais tarde veio a desempenhar funções em S. Marcos e cujo discípulo e sobrinho Giovanni Gabrieli (c. 1556-1613) se tornou o mais famoso dos compositores venezianos da sua geração. Em 1609 um jovem e promissor compositor alemão, Heinrich Schütz, veio para Veneza para estudar com Giovanni Gabrieli. Assim, no espaço de menos de um século a Itália suplantara a França, a Flandres e os Países Baixos como centro da vida musical europeia, persistindo esta primazia durante duzentos anos. Em todos os países europeus a dependência musical em relação à Flandres e à Holanda no início do século XVI foi substituída por uma dependência relativamente à Itália no início do século XVII, mas, entretanto, cada país desenvolvera uma escola nacional própria.

A FROTTOLA – Quando Petrucci iniciou a sua actividade de edição musical em Veneza, no ano de 1501, começou por imprimir *chansons,* missas e motetes, mas depois, entre 1504 e 1514, publicou nada menos do que onze colectâneas de canções estróficas italianas, compostas em estilo silábico e a quatro vozes, com uma estrutura rítmica bem marcada, harmonias diatónicas simples e um estilo claramente homofónico, com a melodia na voz mais aguda. Estas canções eram designadas por *frottole* (singular, *frottolà),* termo genérico que engloba muitos subtipos, alguns dos quais tinham forma fixa, como a *barzelletta,* o *capitolo,* a *terza rima* e o *strambotto,* e outros, como os *canzone,* que eram bastante livres.

A *frottola* floresceu no final do século XV e início do século XVI. A forma habitual de interpretação consistia, provavelmente, em cantar a voz superior e tocar as restantes como acompanhamento instrumental.

NAWM 55 — MARCO CARA, FROTTOLA: *Io non compro piu speranza*

Esta queixa desenvolta de um amante desiludido foi incluída no primeiro livro de Petrucci. A introdução de barras de quatro em quatro tempos na *tablatura* do alaúde obscurece, por vezes, o ritmo de dança de seis tempos por compasso, organizado, quer de modo binário, quer ternário, dando origem à hemíola, tão característica das populares cançonetas do século XVI e mais tarde adoptada na monodia do século XVII. A harmonização consiste quase exclusivamente em acordes construídos

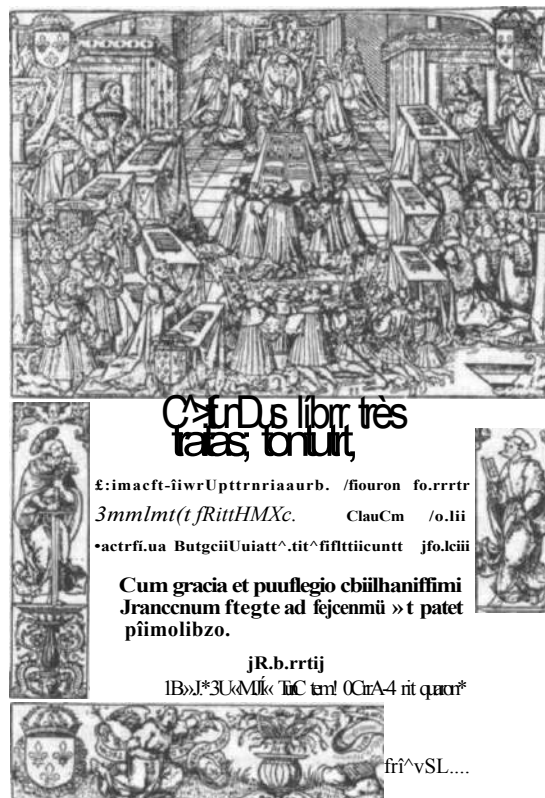
sobre as notas do baixo, que, em modernos termos analíticos, são as fundamentais dos acordes, um estilo de harmonia que viria a exercer forte influência na música composta em Itália ao longo do século xvi, quer por italianos, quer por estrangeiros.

Em 1509, 1511 e na década de 1520 Francisco Bossiniensis publicou um grande número de *frottole* de vários compositores em arranjos para voz e alaúde, conservando as partes vocais do original, mas omitindo, regra geral, uma das vozes interiores. O cantor solista podia, assim, dar um tratamento bastante livre às notas escritas, introduzindo ornamentos melismáticos improvisados em uma ou várias cadências principais.

Apesar da simplicidade da música e da liberdade sem restrições de muitos dos textos amorosos e satíricos, as *frottole* não eram uma forma de música popular ou «folclórica»; o seu meio-ambiente era o das cortes italianas, especialmente as de Mântua, Ferrara e Urbino. Os principais compositores de *frottole* foram italianos, embora os músicos do Norte residentes em Itália também tenham composto algumas. A *frottola* é historicamente importante, enquanto precursora do madrigal italiano, e exerceu uma subtil influência sobre o estilo das *chansons* francesas, influência que começou a tornar-se patente na década de 1520.

**A LAUDA** — A contrapartida religiosa da *frottola* era a *lauda* polifónica (pl. *laude),* uma canção de devoção não litúrgica, de carácter popular. Os textos eram umas vezes em italiano, outras em latim; a música era a quatro vozes, sendo as melodias muitas vezes extraídas de canções profanas. As *laude* eram, geralmente, cantadas em reuniões semipúblicas de crentes, quer *a cappella,* quer, possivelmente, com instrumentos tocando as três vozes mais graves. Tal como as *frottole,* as *laude* eram, na sua maioria, silábicas, homofónicas e ritmicamente regulares, com a melodia quase sempre situada na voz mais aguda. Na simplicidade das suas harmonias, as *laude* conseguiam muitas vezes ser extremamente expressivas. Próximas no espírito e no propósito da música litúrgica, as *laude* raramente incorporavam, porém, temas gregorianos e não revelam grande influência do estilo musical sacro franco-flamengo. Pelo contrário, foram os compositores dos Países Baixos que em Itália se aperceberam, ao ouvirem as *laude* e as *frottole,* da eficácia da escrita homofónica e silábica; as passagens declamatórias da música de muitos compositores dos finais do século xvi (Palestrina e Victoria, por exemplo) derivam, provavelmente, pelo menos em parte, da tradição da *lauda.*

**FRANÇA: A NOVA CHANSON FRANCESA** — O francês foi sempre a língua da *chanson,* como o latim o foi da missa. Embora os compositores franceses de missas e motetes continuassem, no início do século xvi, a escrever numa versão levemente modificada do estilo internacional, os compositores de *chansons* desse tempo e ainda durante o longo reinado de Francisco I (1515-1547) desenvolveram um tipo de *chanson* mais marcadamente nacional, quer nos poemas, quer na música.

Tais obras vieram a lume nas publicações do primeiro impressor musical francês, Pierre Attaignant, que deu à estampa entre 1528 e 1552, em Paris, mais de cinquenta colectâneas de *chansons,* num total de cerca de 1500 peças. Outros editores em breve seguiram os passos de Attaignant. A popularidade da *chanson* é atestada pelas cen-

*Página de rosto do segundo de sete volumes de missas editados por Pierre Aitaignant (Paris, 1532). Incluía missas de Mouton, Claudin de Sermisy e Pierre de Manchicourt. Os cantores (ao centro) lêem cantochão num grande livro de coro*

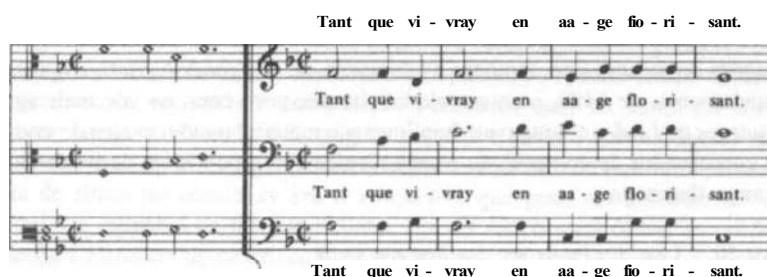
tenas de transcrições para alaúde e arranjos para voz solo que foram publicados ao longo do século xvi tanto em França como em Itália.

As *chansons* típicas das primeiras colectâneas de Attaignant eram em muitos aspectos semelhantes à *frottola* e aos *canti carnascialeschi* italianos. Eram canções ligeiras, rápidas, bem ritmadas, predominantemente em compasso binário, embora com uma ou outra passagem em compasso ternário, com a melodia principal na voz mais aguda, mas sem excluir alguns breves trechos de imitação. Dividiam-se em partes curtas e bem distintas, que, regra geral, eram repetidas, por forma a criarem uma estrutura fácil de fixar, como *aabe* ou *abea.* Os textos abrangiam uma gama considerável de formas e temas poéticos, sendo um dos tópicos favoritos uma situação amorosa que desse ao poeta ensejo de fazer todo o tipo de comentários jocosos e alusões equívocas. Nem todos os textos, porém, eram frívolos. O exemplo 7.3 ilustra o início de uma destas *chansons,* da autoria de Claudin de Sermisy (c. 1490--1562) (v. a *chanson* completa em NAWM 53).

NAWM 53 — CLAUDIN DE SERMISY, CHANSON: *Tant que vivray*

Tal como na *frottola,* a melodia situa-se na voz mais aguda e a harmonia compõe-se de terceiras e quintas e, ocasionalmente, de uma ou outra sexta. Em vez da sincopa na cadência, a nota que se torna uma dissonância, por exemplo, o *dó"* do comp. 3, é repercutida sobre o tempo, criando um efeito de *appoggiatura.* O final de cada verso

do texto é claramente assinalado por uma nota relativamente longa ou por notas repetidas, por forma a transmitir com nitidez a forma do poema.

*Exemplo 7.3 — Claudin de Sermisy,* Tant que vivray

***Enquanto estiver no vigor da idade, servirei o poderoso rei do amor em actos, palavras, canções e harmonias.***

Os dois principais compositores de ***chansons*** das primeiras colectâneas de Attaignant foram Sermisy e Clément Janequin (c. 1485-c. 1560). Janequin ficou particularmente famoso pelas suas ***chansons*** descritivas, um pouco à maneira das ***caceie*** italianas do século xiv, incluindo imitações de gritos de aves, pregões, e assim sucessivamente. A mais conhecida das ***chansons*** descritivas de Janequin era uma intitulada ***La guerre,*** que, segundo a tradição, teria sido escrita a propósito da batalha de Marignan (1515): é a antepassada de inúmeras peças «de batalha» dos séculos xvi e seguintes. Uma outra ***chanson*** de Janequin, de propósito claramente humorístico, era ***Le chant des oiseaux***[4]***,*** cheia de trinados e chilreios.

EVOLUÇÃO DA CHANSON FRANCO-FLAMENGA — Além de Attaignant e de outros impressores parisienses, os principais editores de ***chansons*** da primeira metade do século xvi foram Jacques Moderne, de Lyon (publicações entre 1532 e 1560), e Tilman Susato, de Antuérpia (catorze colectâneas, 1543-1555). As ***chansons*** publicadas em Antuérpia eram maioritariamente de compositores franco-flamengos, entre os quais se destacam Gombert, Clemens non Papa, Pierre de Manchicourt (1564) e Thomas Crecquillon (1557). De um modo geral, as suas composições eram bastante mais contrapontísticas do que as escritas pelos compositores de Paris, com uma textura mais densa, linhas melódicas mais melismáticas e um ritmo menos marcado. Estes homens prolongaram, no fundo, a antiga tradição da ***chanson,*** se bem que influenciados pelo exemplo francês no sentido de um estilo mais homofónico.

ALEMANHA — A polifonia desenvolveu-se mais tarde na Alemanha do que nos restantes países da Europa ocidental. A arte monofónica dos ***Minnesinger*** floresceu nas cortes alemãs ao longo de todo o século xiv e a dos ***Meistersinger*** nas cidades e vilas

[4] Publ. *in* Clement Janequin, *Chansons polyphoniques,* ed. A. T. Merrit e F. Lesure, 1, Mónaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1965, 5-22.

aproximadamente a partir de 1450, em especial no século xvi. Os músicos franco-flamengos só começaram a ser ouvidos na Alemanha a partir de 1530.

O LIED ALEMÃO — Com o desenvolvimento de uma próspera comunidade urbana e mercantil nasceu uma forma tipicamente alemã de ***Lied*** (canção) polifónico. O ***Lochamer Liederbuch (Cancioneiro de Lochamer),*** de 1455-1460, uma das primeiras recolhas de canções polifónicas alemãs, inclui, quer melodias monofónicas, quer composições a três vozes com a melodia principal na voz de tenor. Encontramos outras composições do mesmo tipo, também a três vozes, no ***Glogauer Liederbuch,*** datado, aproximadamente, de 1480, com a melodia situada, por vezes, na voz mais aguda.

Os autores de ***Lieder*** conjugavam habilmente o material melódico alemão com um método conservador de composição e uma técnica contrapontística derivada da tradição franco-flamenga.

NAWM 50 — LIED: *NU bitten wir den heil'gen Geist*

Esta canção veio a ser incorporada no serviço luterano, onde o *Lied* se seguia, por vezes, à epístola, substituindo o gradual. E um tipo de canção denominado *Leise,* dado que terminava com um trabalho melismático sobre um único *Kyrie eleison.* A melodia da canção propriamente dita compõe-se de longas datas, à maneira daquilo que veio a ser característico dos corais protestantes. O tenor (voz do meio) evolui num contraponto mais rápido do que a melodia, enquanto o baixo é um complemento, quer ritmicamente, quer harmonicamente.

Os primeiros grandes mestres do ***Lied*** polifónico foram Isaac e os seus contemporâneos Heinrich Finck (1445-1527) e Paul Hofhaimer (1459-1537), organista da corte do imperador Maximiliano [v. a análise das duas versões do ***Lied Innsbruck, ich muss dich lassen,*** da autoria de Isaac (NAWM 52a e b), p. 235].

Com Ludwig Senfl, o ***Lied*** atingiu a perfeição artística; alguns dos seus ***Lieder*** são, em todos os aspectos, salvo na linguagem do texto, autênticos motetes do tipo flamengo e exemplos magníficos desse estilo[5]. Senfl escreveu também muitas canções mais breves com tenores baseados em melodias de carácter popular, cheias de pequenos toques pitorescos ou humorísticos, embora apresentando sempre uma certa solidez e seriedade tipicamente alemãs.

Continuaram a ser publicadas colectâneas de ***Lieder*** alemães ao longo da primeira metade do século xvi, principalmente em Nuremberga, um dos grandes centros da cultura alemã nesta época. Depois de 1550, o gosto alemão voltou-se para os madrigais e ***vilanellas*** italianos; por conseguinte, o ***Lied*** perdeu importância ou adquiriu características italianizantes. Entretanto, porém, fornecera o modelo musical e uma boa parte do material musical para os corais ou hinos da igreja luterana.

O QUODLIBET — Um outro tipo de canção que se escrevia principalmente na Alemanha era o ***quodlibet*** (literalmente, «aquilo que se quiser»), peça composta de diversas canções ou fragmentos de canções amalgamados, por vezes, com o aparente objectivo de obter uma mistura incongruente e absurda de textos. O sentido musical de muitos ***quodlibets*** é, no entanto, seguro e até mesmo bastante artístico. Um outro género

[5] V., por exemplo, os n.os 32 e 48 das suas *Sämtliche Werke,* ed. A. Geering e A. Altwegg.

menor cultivado na Alemanha deste período eram as composições musicais sobre poemas clássicos latinos, como, por exemplo, as *Odes* de Horácio. Estas peças eram em estilo rigorosamente declamatório, com um ritmo determinado pela composição de notas longas e breves, correspondendo exactamente às sílabas longas e breves do poema, tal como as determinavam as leis da métrica clássica; destinavam-se, por vezes, a ser utilizadas como auxiliares de ensino nas aulas de literatura clássica.

ESPANHA — Em finais do século xv as obras dos compositores borgonheses e franco-flamengos eram conhecidas e cantadas em Espanha; ao mesmo tempo desenvolveu-se uma escola nacional de composição polifónica que, tal como na Alemanha, incorporou alguns elementos de origem popular e resistiu durante muito tempo às influências estrangeiras. O género mais importante dentro da polifonia profana espanhola de finais do século xv era o *villancico,* que pode ser considerado como o equivalente espanhol da *frottola* italiana. Breves canções estróficas de refrão, apresentando a estrutura típica *aBccaB,* os *villancicos* tinham a melodia principal na voz superior e destinavam-se, provavelmente, a ser interpretados por um solista acompanhado por dois ou três intrumentos. Eram coligidos em cancioneiros *(cancioneros),* e muitos foram também publicados como solos vocais com acompanhamento de alaúde. O mais importante poeta e compositor do princípio do século xvi foi Juan dei Encina (1469-1529), cujas peças bucólicas terminavam, regra geral, com um *villancico.* Nos séculos xvii e xvin foram escritos *villancicos* muito mais elaborados sobre textos religiosos para solistas e coro.

A polifonia sacra espanhola, tal como a de toda a Europa continental de finais do século xv e início do século xvi, sofreu forte influência dos compositores franco-flamengos. Gombert, Manchicourt, Crecquillon e outros trabalharam ocasionalmente em Espanha, incluindo os manuscritos espanhóis deste período muitas obras destes mestres. Todavia, dentro da estrutura básica da técnica importada, a música sacra espanhola distinguia-se por uma especial sobriedade melódica e pela moderação com que eram utilizados os artifícios contrapontísticos, a par de uma intensidade apaixonada na expressão da emoção religiosa. Estas características podem ser apreciadas no motete *Emendemus in melius* («Reparemos o mal») de Cristobal de Morales (c. 1500--1553), o mais eminente compositor espanhol do início do século xvi, cuja fama se estendeu à Itália durante a sua estada em Roma, entre 1535 e 1545, como membro da capela papal.

Morales foi apenas um de entre os muitos compositores espanhóis do século xvi; alguns trabalharam exclusivamente no seu país, enquanto outros, como Morales e Victoria, estiveram estreitamente ligados à música de igreja em Roma. Sucedeu em Espanha o mesmo que em França e em Itália: a partir de meados do século xvi a tradicional técnica franco-flamenga foi sendo gradualmente incorporada num novo estilo de música sacra e profana, um estilo em grande medida determinado por características nacionais.

NAWM 36 — CRISTOBAL DE MORALES, MOTETE: *Emendemus in melius*

*Emendemus in melius é* um motete penitencial (a letra é a de reponsório do serviço religioso de quarta-feira de Cinzas). Morales sublinha este espírito da peça, introduzindo uma quinta voz, musical e textualmente independente das outras quatro, que proclama insistentemente «lembra-te, homem, de que és pó e em pó hás-de tomar-te».

Na missa deste dia tais palavras são ditas pelo sacerdote ao fazer o gesto de impor as cinzas na testa de cada um dos fiéis. O gesto repetido é representado na música por uma melodia em *ostinato* que começa e termina alternadamente na final *(Mi)* e no quinto grau *(Lá)* do modo. Sobre este lúgubre aviso as outras vozes cantam uma súplica de arrependimento e perdão numa densa teia de contraponto. O único aspecto de escrita fugada rigorosa são as entradas das vozes aos pares no início da peça, embora várias frases ao longo do texto sejam tratadas de forma imitativa. Há apenas uma transição, inesperada, para uma textura homorrítmica e declamatória, com as palavras *súbito praeocupati die mortis* («subitamente, no dia da morte», comp. 27). Outra acção dramática é representada pelos saltos de oitava e sexta menor sobre a palavra *attende* («ouvi-nos», comp. 69). Embora sejam frequentes as cadências harmónicas, muitas das quais evitadas, a evolução rítmica é ininterrupta.

EUROPA DE LESTE — Os países do Leste da Europa participaram, em diversos graus e em diversos momentos, na evolução musical geral do fim da Idade Média e do Renascimento. No que diz respeito à música da igreja católica, existia uma base comum — o cantochão ocidental, de que surgem exemplos nos manuscritos do Leste já nos séculos xi e xn. Em toda esta zona os elementos de origem estrangeira combinaram-se com as tradições populares locais; as melodias de sequências, tropos e dramas litúrgicos foram adaptadas aos textos vernáculos. As influências exerceram-se por intermédio dos compositores ocidentais ao serviço das cortes reais do Leste e também dos músicos do Leste que estudaram na Alemanha, em França e em Itália. A música franco-flamenga da época era já conhecida na Boémia durante o reinado do imperador Carlos V (1347-1378). Os primeiros exemplos de polifonia polaca datam do século xiii. Nicolau de Radom (Mikolaj z Radomia exerceu a sua actividade entre 1420 e 1440), cravista da corte em Cracóvia, compositor de motetes, foi um dos primeiros a utilizar uma forma do termo *fauxbourdon, per bordunum,* como indicação para os cantores. No século xvi os compositores polacos e boémios escreviam *chansons,* missas e motetes, bem como música para alaúde, órgão e conjuntos instrumentais. As tablaturas de órgão polacas têm neste período uma importância muito especial. Os principais compositores de música sacra católica foram Waclaw de Szamotul (c. 1520-c. 1567), na Polónia, e Jacob «Gallus» Handl, na Boémia (1550--1591).

INGLATERRA — A produção musical declinara em Inglaterra durante as convulsões das guerra das Rosas (1455-1485); quando se iniciou um recrudecimento de actividade, no reinado de Henrique VII (1485-1509), os compositores ingleses parecem ter trabalhado num relativo isolamento. Era conhecida a evolução musical contemporânea no continente, mas antes de 1510 não vieram para Inglaterra quaisquer músicos franco-flamengos, e o novo estilo de contraponto em imitação contínua só muito lentamente foi adoptado. A parte um ou outro exemplo isolado mais antigo, começou a ser aplicado sistematicamente na música de salmos e motetes a partir da década de 1540. Entretanto, continuava a produção local de música profana. Os manuscritos dos reinados de Henrique VII e Henrique VIII (rei de 1509 a 1547) revelam uma grande variedade de canções e peças instrumentistas a três e quatro vozes, reflectindo diversas facetas da vida de corte, que nesta época, em Inglaterra, estava longe de excluir os elementos de origem popular.

**Acontecimentos que afectaram a evolução da música sacra inglesa**

**1509-1547:** Henrique VIII.
**1532:** Henrique VIII rompe com o papa.
**1539:** Adopção da bíblia inglesa.
**1547-1553:** Eduardo VI.
**1549:** publicação do *Book of Common Prayer.*
**1552:** segundo *Book of Common Prayer.*
**1553-1558:** Maria I — restauração do rito romano e da sujeição a Roma.
**1558-1603:** Isabel I — restauração da igreja anglicana.
**1587:** execução de Maria Stuart (católica).
**1603-1625:** laime I (Jaime VI da Escócia) — «período jacobita».
**1625-1648:** Carlos I.
**1648:** Commonwealth.
**1649:** execução de Carlos I.
**1653:** Oliver Cromwell dissolve o parlamento — ditadura puritana.
**1660:** Carlos II — restauração da monarquia.

NAWM **47** — WILLIAM CORNYSH, PARTSONG: *My love she mourneth*

> A melodia ouvida inicialmente na voz do baixo pode ser anterior. Embora o tenor pareça cantar em cânone com o baixo, o que sucede, como nos arranjos das canções continentais, é que a melodia parte do tenor e as linhas de contraponto são compostas acima e abaixo. Os acompanhamentos são aqui, por contraste, marcadamente vocais e contribuem para que as cadências sejam harmoniosas.

A maior parte da música polifónica inglesa do final do século xv e início do século xvi que chegou até nós é música sacra, incluindo principalmente missas, *magnificais* e antífonas votivas. Muitas destas obras ilustram a predilecção inglesa por uma sonoridade mais plena, a cinco ou seis vozes, por oposição à textura imitativa a quatro vozes, a mais corrente na música continental da mesma época. É, por conseguinte, evidente nessa música um forte sentido da dimensão harmónica e das possibilidades de obtenção de uma variedade sonora através da utilização de grupos de vozes contrastantes. Uma particularidade inglesa que persistiu ao longo de todo o século foi a escrita de longas passagens melimásticas sobre uma única sílaba do texto, uma espécie de vocalização livre, muitas vezes na secção final dos motetes, dando origem a passagens de extraordinária beleza e expressividade.

Dois dos mais destacados compositores ingleses do início do século xvi foram William Cornysh, *o Jovem* (c. 1465-1523), e Robert Fayrfax (c. 1464-1521), distinguindo-se o primeiro pelas suas canções profanas e motetes e o segundo principalmente pelas missas e outras obras sacras. Estão ambos representados no *Eton choinbook* («Livro de coro»), considerado por vários autores como o mais belo manuscrito musical inglês conhecido (embora dele só subsista uma parte). Este livro de coro foi compilado no Colégio de Eton entre 1490 e 1502, aproximadamente, e continha, originalmente, sessenta e sete antífonas em louvor da Virgem, que eram utilizadas no serviço religioso especial e quotidiano exigido pelos estatutos do colégio.

O maior músico inglês deste período foi, sem sombra de dúvida, John Taverner (c. 1490-1545), compositor cuja carreira incluiu quatro anos como mestre de coro do colégio de Oxford, que mais tarde veio a transformar-se na Igreja de Cristo, a qual tinha então um grande coro de quarenta membros. As missas festivas e os *magnificais* de Taverner são quase todos no estilo inglês pleno e ornamentado da primeira metade do século, com algumas passagens sequenciais e um recurso ocasional à imitação. A missa *Western Wynde* de Taverner é uma das três escritas sobre esta melodia por compositores ingleses do século xvi; todas as três apresentam a peculiaridade de não

tratarem o *cantus firmus* de nenhuma das formas convencionais, mas antes como uma série de variações à maneira das variações para teclas inglesas de finais do século. Técnica idêntica é a que é utilizada na missa *Gloria tibi trinitas.*

NAWM 42 — JOHN TAVERNER, *Benedictus* DA MISSA *Gloria tibi trinitas*

> Segundo a tradição, esta missa terá sido interpretada no acampamento do lençol de ouro, no encontro entre Henrique VIII de Inglaterra e Francisco I de França nas imediações de Calais em **1520.** A missa é famosa ainda por outro motivo. O *cantus firmus,* tal como surge no *Benedictus,* sobre as palavras *in nomine Domini,* tornou-se um tema clássico para variações instrumentais, muitas vezes designadas como *in nomine* (por exemplo, as de Christopher Tye, NAWM **65).** O *cantus firmus* é a primeira antífona das vésperas do domingo da Trindade, na versão utilizada na catedral de Salisbúria (rito saro; NAWM **42** reproduz o cantochão). O cantochão é parcialmente apresentado uma vez no tenor, passando depois para o contralto, onde, sobre as palavras *in nomine,* é apresentado na íntegra em notas de valor longo. Nas outras três vozes não ocorre quaquer repetição de texto, e a única enunciação da frase *in nomine Domini* ocupa, por si só, vinte e sete compassos de contraponto altamente melismático, em imitação livre. No *Hossanna* Taverner repete todo o trecho de cantochão, de novo na mesma voz, mas com notas de metade do valor, agora a seis vozes, quase sem sombra de imitação. Esta vocalização livre é característica da música inglesa da época.

Em meados do século os principais compositores ingleses eram Christopher Tye (c. 1505- c. 1572), Thomas Tallis (c. 1505-1585) e Robert Whyte (c. 1538-1574). O mais importante foi Tallis, cuja produção faz a ponte entre os estilos musicais ingleses do início e do fim do século e cuja carreira reflecte os sobressaltos religiosos e as descon-certantes reviravoltas políticas que afectaram a música inglesa neste período. No reinado de Henrique VIII Tallis escreveu missas (incluindo uma missa de imitação) e antífonas votivas; no de Eduardo VI (rei de 1547 a 1553), música para o serviço anglicano e hinos com textos ingleses; do reinado de Maria I data um bom número de hinos em latim e (provavelmente) uma longa missa a sete vozes, *Puer nobis;* no tempo de Isabel I Tallis tanto compôs sobre textos em latim como em inglês. Entre as suas últimas obras contam-se duas séries de *lamentações* que são das mais eloquentes de todas as interpretações musicais destes versículos do profeta Jeremias, textos que começaram a chamar a atenção dos compositores na segunda metade do século xv e que no século xvi passaram a constituir uma forma independente de composição sacra. Característica notável da obra de Tallis (e de muitas da música inglesa do século xvi) é a natureza basicamente vocal das melodias; sentimos, ao ouvi-las ou cantá-las, que foram concebidas, não como uma inter-relação de linhas melódicas abstractas, mas como uma interligação de *vozes* — tal a precisão com que a curva melódica desposa a cadência natural das palavras, tamanha a imaginação com que projecta o conteúdo destas e tal a naturalidade com que se apresenta ao cantor.

MÚSICA SACRA ANGLICANA — A igreja inglesa separou-se formalmente da igreja católica de Roma em 1532, no reinado de Henrique VIII. Uma vez que as motivações deste cisma foram mais de natureza política do que doutrinal, o mesmo não implicou modificações imediatas na liturgia e na música. No entanto, o inglês foi substituindo gradualmente o latim nos serviços religiosos, vindo esta evolução a ser confirmada

por Eduardo VI em 1549, no Acto de Uniformidade, que decretou a liturgia na forma estipulada pelo ***English Book of Common Prayer*** como a única autorizada nas celebrações públicas. Houve um breve regresso ao catolicismo de Roma com a rainha Maria I, mas com a subida ao trono de Isabel I, em 1558, o rito inglês foi restaurado e a igreja anglicana estabeleceu-se naquela que é essencialmente a sua forma actual.

Tudo isto, como é evidente, teve repercussões na música sacra. Em 1548 Eduardo VI advertia o deão e o capítulo da igreja de Lincoln de que doravante deveriam cantar exclusivamente em inglês, «aplicando às palavras notas claras e distintas, uma para cada sílaba»[6] — por outras palavras, num estilo simples, silábico e homofónico. Uma tão drástica viragem em relação à música católica da primeira metade do século, extremamente ornamentada, densa e melismática, deve ter sido sentida pelos compositores ingleses como uma verdadeira catástrofe. Felizmente, as exigências mais extremas vieram posteriormente a ser atenuadas, autorizando, em certa medida, o uso do contraponto; alguns dos motetes de Tallis e William Byrd (1543-1623) conservaram na versão inglesa a popularidade de que antes gozavam. Além disso, a rainha Isabel assegurou deliberadamente a continuação do uso do latim em certas colegiadas e igrejas onde era de presumir que as congregações dominassem essa língua. Ainda assim, o resultado final das alterações introduzidas na língua e na liturgia vigente foi o nascimento de um novo corpo de música sacra inglesa. Tye e Tallis contribuíram para essa formação, embora a sua produção neste campo não fosse tão vasta nem tão importante como no da composição sacra em latim. Byrd, embora fosse católico, compôs cinco serviços e cerca de sessenta hinos para a igreja anglicana; alguma desta música iguala em qualidade os seus motetes e missas latinos. Orlando Gibbons (1583--1625) é muitas vezes chamado o pai da música sacra anglicana; as suas obras, embora se filiem, pela técnica, na tradição latina, são, pelo espírito, absolutamente inglesas. Devemos ainda referir Thomas Weelkes (c. 1575-1623) e Thomas Tomkins (1572-1656) entre os primeiros compositores de música sacra anglicana.

As formas principais de música anglicana são o ***serviço*** e o ***hino (anthem).*** Um serviço completo compõe-se de música para as partes invariáveis das orações matutina e vespertina (correspondendo, respectivamente, às matinas e às vésperas da igreja de Roma) e da música para a sagrada comunhão, que corresponde à missa católica, mas que ocupava um lugar menos importante no panorama musical anglicano — muitas vezes só era composta música para o ***Kyrie*** e o ***Credo.*** O serviço pode ser um grande serviço ou um serviço breve; estes termos não se referem ao número de textos musicados, mas ao estilo da música, que, no primeiro caso, é contrapontística e melismática, no segundo, baseada em acordes e silábica. Um dos mais belos exemplos da música sacra anglicana é o ***Great Service*** de Byrd.

O hino inglês corresponde ao motete latino. Há dois tipos de hinos. Um deles, que mais tarde veio a ser designado por ***full anthem*** (hino completo), era inteiramente escrito para um coro, regra geral em estilo contrapontístico e (idealmente, pelo menos, embora nem sempre assim fosse na prática) sem acompanhamento; um bom exemplo é ***When David Heard,*** de Tomkis[7], composição extraordinariamente bela e comovente sobre este tocante texto. O ***verse anthem*** (hino em verso) era para um ou mais solistas, com acompanhamento de órgão ou viola, alternando com breves pas-

[6] Cit. *in* Reese, *Music in the Renaissance,* p. 796.

[7] Publ. *in* HAM, 169.

sagens para coro. Este segundo tipo, que derivou certamente da canção para conjunto, gozou de enorme popularidade em Inglaterra durante o século xvm.

## O madrigal e formas aparentadas

O madrigal foi o género mais importante dentro da música profana italiana do século xvi. Através dele a Itália tornou-se, pela primeira vez na história, o centro musical da Europa. O madrigal do século xvi era uma composição desenvolvida sobre um poema breve; em comum com o madrigal do século xvi só tinha praticamente o nome. O madrigal *trecento* era uma canção estrofica com refrão *(ritornello);* o madrigal do início do século xvi, regra geral, não tinha refrão nem apresentava qualquer outra das características das velhas *formes fixes,* com as suas repetições regulares de frases musicais e textuais. *Madrigal,* como *frottola,* é um termo genérico que inclui uma grande variedade de tipos poéticos — soneto, balada, canção, *ottava rima* e poemas expressamente escritos para serem musicados como madrigais. Os textos dos madrigais compunham-se, na sua maioria, de uma única estrofe de esquema rimático livre e com um número relativamente reduzido de versos de sete e onze sílabas (hendecassílabos).

O madrigal diferia da *frottola* em muitos aspectos importantes. Os poemas eram mais elevados e mais sérios, sendo muitas vezes da autoria de grandes poetas, como, por exemplo, Petrarca, Bembo, Sannazaro, Ariosto e — mais próximo do final do século — Tasso e Guarini. A música da *frottola* era fundamentalmente uma melodia para se cantar o poema, assinalando o final de cada verso com uma cadência e, geralmente, duas notas longas. As vozes mais graves forneciam um alicerce harmónico, composto quase exclusivamente de terceiras e quintas sobre o baixo (ou acordes no estado fundamental, como hoje lhes chamaríamos) (v. NAWM 55). O madrigal dava aos versos um tratamento muito mais livre, através de uma grande variedade de texturas, numa sequência de partes (geralmente) imbricadas, umas contrapontísticas, outras homofónicas, cada qual baseada numa única frase do texto. E, acima de tudo, o compositor de um madrigal procurava igualar a seriedade, a nobreza e o engenho do poema e transmitir ao ouvinte as ideias e as paixões do texto.

O nascimento do madrigal está indissociavelmente ligado às correntes do gosto e da crítica poética italianos. Sob a égide do poeta e crítico cardeal Pietro Bembo, poetas, leitores e músicos voltaram aos sonetos e canções de Petrarca (1304-1374) e aos ideais a que as suas obras davam corpo. Bembo descobriu em Petrarca uma música de vogais e consoantes e de sílabas sonoras que deverá ter inspirado os compositores a imitar esses efeitos de som no seu contraponto. Muitos dos textos trabalhados pelos primeiros madrigalistas eram de Petrarca; os compositores mais tardios preferiram os imitadores deste poeta e outros autores modernos que escreviam, quase todos, à sombra de Petrarca.

A maioria das obras do primeiro período da produção de madrigais, entre 1520 e 1550, aproximadamente, eram a quatro vozes; a partir de meados do século, as cinco vozes passaram a ser a norma, embora não fossem raras as peças a seis vozes e o número destas pudesse até ascender em certos casos a oito ou dez. A palavra *vozes* deve aqui ser tomada à letra: o madrigal era uma peça de música vocal de câmara concebida para ser executada com um cantor para cada voz; como em toda a música

*Quarteto vocal lendo música em cadernos individuais sob a direcção do homem. A riqueza dos trajos sugere que se trataria de amadores aristocráticos cantando para seu próprio divertimento no isolamento de uma ilha idílica (Bourges, Museu de Berry)*

do século xvi, no entanto, era possível e decerto vulgar serem as vozes dobradas ou substituídas por instrumentos.

Os TEXTOS DOS MADRIGAIS – A maioria dos textos dos madrigais eram de tema sentimental ou erótico, com cenas e alusões inspiradas na poesia bucólica. Geralmente, o texto terminava com um clímax epidramático no último verso ou par de versos. Cantavam-se madrigais em todo o tipo de reuniões sociais palacianas; em Itália eram cantados principalmente nas reuniões das academias (formais e informais), que eram sociedades organizadas nos séculos xv e xvi em muitas cidades para o estudo e discussão de questões literárias, científicas ou artísticas. Nestes círculos os intérpretes eram quase sempre amadores, mas a partir de 1570 os príncipes e outros mecenas começaram a contratar grupos profissionais de virtuosos para seu entretenimento e dos seus convidados. Também se cantavam madrigais em peças de teatro e noutros espectáculos teatrais. A produção de madrigais e canções polifónicas próximas da forma do madrigal foi abundantíssima em Itália; publicaram-se cerca de duas mil colectâneas (contando com reimpressões e primeiras edições) entre 1530 e 1600, e a produção continuou a ser intensa ainda durante o século xvii.

PRIMEIROS COMPOSITORES DE MADRIGAIS – Os mais importantes de entre os primeiros compositores de madrigais italianos que exerceram a sua actividade em Florença

foram os italianos Bernardo Pisano (1490-1548) e Francesco de Layolle (1492-c. 1540) e o franco-flamengo Philippe Verdelot (c. 1480-1545) e em Roma Constanzo Festa (c. 1490-1545), além dos já referidos Pisano e Verdelot. Festa foi um dos poucos italianos que integraram a capela papal no início do século xvi e um dos primeiros compositores italianos que fizeram séria concorrência aos imigrantes do Norte. Veneza foi também um dos primeiros centros da composição de madrigais, com Adrian Willaert e Jacob Arcadelt, um homem do Norte, que dirigiu durante algum tempo a capela papal e mais tarde fez parte da capela real de Paris. Os madrigais mais antigos, como os de Pisano e Festa, e as peças a quatro vozes de Verdelot são de textura semelhante à da *frottola,* predominantemente homofónica e com cadências prolongadas no final dos versos. Verdelot fez a transição para a textura típica do motete que caracteriza o madrigal mais tardio, com imitações frequentes, grupos variáveis de vozes e sobreposição das várias partes nas cadências. Arcadelt, pela sua parte, evoluía simultaneamente na mesma direcção. *Ahimè, dov'è 7 bel viso* (NAWM 56) ilustra um estilo de transição entre a *frottola* homofónica e o madrigal mais sistematicamente imitativo.

NAWM 56 — JACOB ARCADELT, MADRIGAL: *Ahimè, dov'è 7 bel viso*

Este madrigal de cerca de 1538 ilustra dois aspectos importantes do género na sua fase inicial. Por um lado, o movimento homofónico, os ritmos quadrados e a aderência estrita à forma do verso ligam-no à *chanson* e à *frottola.* Por outro lado, a peça está cheia de subtis efeitos expressivos. As palavras *mio caro thesoro* («meu caro tesouro», exemplo 7.4), carregadas de emoção, são sublinhadas pela transição de um acorde de *Dó* maior para um acorde sustentado de *Si♭* maior, que está fora do modo da peça e cria uma relação de contraste com a harmonia precedente. No comp. 25 a passagem musical correspondente à frase *Oimè chi mel ritiene* («Ai de mim, quem dele me priva») é uma série plangente de sextas paralelas, introduzindo, ao mesmo tempo, a imitação. O bispo Cirillo Franco, que criticava a música sacra deste período por não conseguir comover os ouvintes, transmitindo-lhes a mensagem dos textos sagrados, viu neste madrigal um sinal de esperança, um indício de que os compositores em breve abandonariam as fugas elaboradas em proveito do objectivo primeiro da música, que é o de comunicar sentimentos[8].

*Exemplo 7.4—Jacob Arcadelt, madrigal:* Ahimè, dov'è '1 bel viso

**il mio ca - ro the - so - ro, il som - mo be Oi**

**il mio ca - ro the - so - ro, il som-mo be**

**il mio ca - ro the - so - ro, il som-mo be**

**mio ca - ro the - so - ro il som-mo be**

[8] V. a sua carta de 1549 *in* Lewis Lockwood (ed.), *Palestrina, Pope Marcellus Mass,* Norton Critical Score, Nova Iorque, Norton, 1975, p. 15.

26

- me, chi me'l ri - tien', chi. me lo ce - la.

Oi - me, chi me'l ri-tien', chi me la.

Chi me'l ri - tien, e chi mel o ce la.

***Meu caro tesouro, meu maior bem. Ai de mim, quem dele me priva, quem o esconde de mim?***

O MOVIMENTO PETRARQUIANO — Pietro Bembo (1470-1547), poeta, estadista e cardeal, foi, em grande medida, responsável pela veneração de que veio a ser objecto no século XVI o poeta trecentista Petrarca. Bembo editou, em 1501, o ***Canzoniere*** do poeta. Ao preparar a edição, notou que as emendas de Petrarca se deviam muitas vezes apenas à sonoridade das palavras, e não a um desejo de modificar as imagens ou o sentido do poema. Identificou duas qualidades opostas que Petrarca, mais do que outros poetas interessado em obter uma certa variedade de sentimentos, procurava nos seus versos: ***piacevolezza*** (carácter aprazível) e ***gravita*** (gravidade). No carácter aprazível incluíam-se a graça, a suavidade, o encanto, a brandura, a jovialidade e o espírito, enquanto a gravidade pressupunha a modéstia, a dignidade, a majestade, a magnificência e a grandeza. O ritmo, a estrutura da rima, o número de sílabas por verso, a acentuação, a duração das sílabas e as propriedades sonoras de determinadas vogais ou consoantes eram os elementos que contribuíam para tornar um verso aprazível ou grave. Os compositores tomaram consciência destes valores sonoros a partir da poesia de Petrarca, talvez alertados pelo livro de Bembo ***Prose delia volgar lingua*** (1525), ou por Bembo em pessoa, uma vez que este exerceu a sua actividade em Roma entre 1513 e 1520 e mais tarde em Veneza. Pisano publicou dezassete peças sobre canções de Petrarca em 1520. A ***Musica nova*** de Willaert, obra publicada em 1559 (e provavelmente escrita na década de 1540), contém vinte e cinco madrigais, todos, excepto um, composições sobre sonetos de Petrarca, incluindo o marco notável que é ***Aspro core*** (NAWM 57). Cipriano de Rore escreveu onze madrigais sobre as ***Vergini*** de Petrarca, estrofes de invocação à Virgem Maria, que formam a conclusão do seu ciclo de poemas ***Sobre a Morte de Madonna Laura.***

NAWM 57 — ADRIAN WILLAERT, MADRIGAL: *Aspro core e Selvaggio e cruda voglia*

Este soneto de Petrarca contribuiu, provavelmente, para lançar a tendência de uma declamação fiel ao texto e de uma viva expressividade. Willaert consegue reproduzir musicalmente, de maneira notável, a antítese entre o primeiro e o segundo verso do poema, opondo o «coração áspero e selvagem» de Madonna Laura, expresso num verso *grave,* cheio de consoantes duplas e de sons ásperos e duros, à descrição do seu «rosto doce, humilde, angélico», cheia de sons líquidos, ressoantes e suaves, e por conseguinte *piacevole.* Para o primeiro verso Willaert recorre às consonâncias mais

ásperas, as sextas e terceiras maiores, incluindo as terceiras maiores paralelas, e favorece o tom inteiro e a terceira maior no movimento melódico. Para o segundo verso escolhe as consonâncias mais suaves de terceira menor e sexta menor, delineia o movimento melódico em meios-tons e terceiras menores, através da introdução de bemóis, e evita as falsas relações. É interessante notar que o seu discípulo Zarlino aconselha precisamente estes processos para a obtenção destes mesmos efeitos emotivos (v. vinheta)[9], com excepção das terceiras maiores paralelas, que considera incorrectas. No primeiro verso Willaert consegue um efeito de aspereza fazendo suceder repetidamente às sextas maiores intervalos de quinta, assim violando o princípio segundo o qual a uma consonância imperfeita devia seguir-se a consonância perfeita mais próxima.

Recurso mais tipicamente musical é o contraste entre o verso *Quando è 7 di chiaro* («Quando é dia claro») e *e quando è notte oscura* («e quando é noite escura»). Na primeira frase as vozes sobem até um límpido acorde de *Dó* maior, enquanto na segunda o soprano baixa uma oitava e desce, passando por Sr', até um sombrio acorde de *Lá* menor.

O compositor divide os catorze versos do soneto em duas partes, à maneira das duas *partes* dos motetes mais longos, correspondendo a primeira à *oitava,* ou primeiros oito versos, e a segunda à *sestina,* ou seis últimos versos. A primeira parte termina na quinta nota do modo, a segunda na final.

Q ^ 5 > ———

**ZARLINO DISSERTA SOBRE A ARTE DE ADEQUAR A HARMONIA AO TEXTO, 1558**

*Quando um compositor pretender exprimir a aspereza, a amargura e coisas semelhantes, o melhor será dispor as vozes da composição por forma que evoluam em movimentos que não comportem o meio-tom, como o tom inteiro e o dítono. Deve permitir que a sexta maior e a décima terceira maior, que são, por natureza, algo ásperas, se façam ouvir acima da nota mais grave do* concentus, *bem como recorrer ao retardo [sincopa] da quarta ou da décima primeira acima da voz mais grave, a par de movimentos relativamente lentos, entre os quais pode também utilizar-se o retardo da sétima. Todavia, quando pretender exprimir efeitos de tristeza e desgosto, deverá (observando as regras indicadas) recorrer a movimentos que evoluam por meio do meio-tom, do semidítono e de intervalos semelhantes, utilizando com frequência sextas ou décimas terceiras menores acima da nota mais grave da composição, sendo estas, por natureza, suaves e brandas, especialmente quando combinadas de maneira justa e com discrição e critério.*

*Sublinhe-se, porém, que a causa destes vários efeitos deve ser atribuída não apenas às consonâncias referidas, usadas da maneira acima descrita, mas também aos movimentos que as vozes efectuam ao cantar. Estes são de dois tipos, a saber, naturais e acidentais. Os movimentos naturais são os que se fazem entre as notas naturais de uma composição onde não intervém nenhum sinal ou nota acidental. Os movimentos acidentais são os efectuados por meio das notas acidentais, que são indicadas pelos sinais § e K Os movimentos naturais têm mais virilidade do que os movimentos acidentais, que são um tanto lânguidos [...] Por este motivo, os primeiros movimentos podem servir para exprimir efeitos de aspereza e amargura e os últimos para os efeitos de dor e tristeza.*

**Gioseffo Zarlino, *Le lsütuüoni harmoniche,* livro IH, cap. 31, trad. de Vered Cohen *in* Zarlino, *On the Modes,* p. 95.**

[9] V. Zarlino, *The Art of Counterpoint,* cap. 57, pp. 77-178, e *Le lstitutione harmoniche,* livro iv, cap. 32, SR, 255-259 (=SRR, 65-69), onde este e quatro outros madrigais da *Música nova* são citados como modelos para a expressão de várias emoções.

CIPRIANO DE RORE — Rore (1516-1565) consagrou também a atenção à poesia de Petrarca, cujos versos conjugou com música de grande requinte nas imagens, na expressividade e na técnica.

Flamengo de nascimento, exerceu a actividade em Itália, principalmente em Ferrara e Parma, embora tenha também ocupado durante algum tempo o posto de mestre de capela de S. Marcos, em Veneza, sucedendo ao mestre Willaert. Foi o mais importante madrigalista da sua geração e um inovador importante, delineando as tendências que o madrigal viria a seguir na segunda metade do século.

NAWM **58** — CIPRIANO DE RORE, MADRIGAL: *Datemi pace, o duri miei pensieri*

Neste madrigal, do segundo livro de madrigais a quatro vozes de 1557, a música subordina-se, em todos os aspectos, ao sentido e às emoções do soneto de Petrarca. A textura oscila entre a homofonia e a imitação, a organização do tempo entre o binário e o ternário, os valores das notas entre longo e breve, de acordo com o texto correspondente.

A antítese, no primeiro verso, entre a almejada paz e os dolorosos pensamentos que nela irrompem reflecte-se no contraste entre as harmonias serenas de estados fundamentais e o alegre ritmo ternário (idêntico ao das canções populares ou das *villanelle)* da primeira metade do verso, *Datemi pace* («Dai-me paz»), e o ritmo vacilante, os sombrios acordes de * e **J** e a cadência arcaizante, ao estilo do *fauxbourdon,* da segunda metade do verso, *o duri miei pensieri* («meus duros pensamentos», exemplo 7.5a).

Numa tentativa para traduzir fielmente as emoções do texto, de Rore e os seus seguidores foram levados a utilizar progressões harmónicas aventurosas, como a justificação de acordes cujas fundamentais se situam à distância de uma terceira maior (comp. 26-27), o passo cromático, oralmente proibido, entre *Si* e **SÍ'** (comp. 55-56), ou as súbitas modulações transitórias tocando pontos distantes do espectro tonal (como no exemplo 7.5b), onde, no espaço de poucos compassos, a harmonia se afasta para longe do *Sol* central, até *Si* maior e *Fá* maior.

*Exemplo 7.5 — Cipriano de Rore, madrigal:* Datemi pace

| | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | t | | P p | 4 = | | | | |
| Da - te | mi i | a | „t=fl a - ce, H—t— | d; | - te- | mi pa | ce, o | du - ri i | miei p<?n - | | sie | | ri: |
| Da - te | mi | ia | - ce. | B d | • * I - te- | mi pa ri | • ce. | o du | ri ii | iei | 3en-se | * e | o ri: |
| ^ M C + — V Da - te | mi | pa | - ce, | d | • m 1 - te- | mi pa | - ce, <>_ | du - ri | miei p | en - | sie | T r' | rl: |
| | | | | | | | | 4-sl—*- | | | | | |

Da-te-mi pa - ce, da - te-mi pa - ce, o_du - ri miei pen - sie - ri:

Che l'a - van - zo dj me con-vien che rom pa;

Che l'a - van - zo di me con - vien che rom pa;

Che Pa - van - zo di me con - vien che rom - pa:

Che Pa - van - zo di me con - vien che rom

*Dai-me paz, meus duros pensamentos, cuja memória destruiria o que de mim resta.*

As explorações da escala cromática, quer através da progressão por meio-tom, quer das digressões fora do modo, foram em parte incentivadas por experiências que procuravam ressuscitar os géneros cromático e enarmónico da música grega. O mais influente destes experimentadores foi Nicola Vicentino, que publicou em 1555 um tratado em que propunha um programa para essa tarefa de recuperação, *Uantica musica ridotta alia moderna prattica* («A música antiga adaptada à prática moderna»). Vicentino concebera e construíra, para seu uso próprio, um *arciembalo* e um *arciorgano,* que permitiam a execução de músicas que incluíssem progressões por meios-tons e microtonais, impossíveis de obter em teclados normais, como eram então afinados. Embora muitos dos seus contemporâneos zombassem dessas ideias e dessa música, alguns madrigais de Vicentino atingem um alto nível artístico, como, por exemplo, *Laura ch'el verde lauro,* um soneto de Petrarca, publicado no seu quinto livro de madrigais em 1572. A dado momento incorpora nesta peça o tetracorde cromático grego, descendo uma terceira menor e dois meios-tons, como um motivo para imitação (exemplo 7.6).

*Exemplo 7.6— Nicola Vicentino, madrigal:* Laura ch'el verde lauro

*[A brisa, que o verde louro e os áureos cabelos} brandamente suspirando move.*

Este tipo de cromatismo nada tem a ver com uma notação, chamada «cromática», que entrou em voga em meados do século xvi e que não era mais do que a escrita da música na relação de quatro por quatro (indicação C, *misura di breve,* ou seja, uma breve por compasso), em vez da anterior ⊄, donde resultava o uso de notas mais breves (por exemplo, *X-* para representar, aproximadamente, a mesma duração anteriormente indicada por 4>). A preponderância de notas negras na página deu à notação o nome de «cromática», ou seja, «colorida», ou *a note nere* (em notas negras), por oposição às notas «brancas» da antiga notação. A possibilidade de usar formas negras (preenchidas) de notas normalmente brancas (por preencher) permitia aos compositores fazer corresponder notas negras a palavras como «escuro» e «cego», e muitas vezes os compositores faziam-no, mesmo que tal não representasse qualquer diferença na música propriamente dita, como um mero jogo visual apenas apreciado pelos cantores que tinham a página diante dos olhos. Este pormenor ilustra bem o facto de os madrigais, pelo menos até já bem entrada a segunda metade do século, serem escritos e cantados muito mais para deleite dos intérpretes do que do público — eram, numa palavra, música de sociedade, e não peças de concerto.

MADRIGALISTAS MAIS TARDIOS — Entre os muitos compositores do Norte que contribuíram para o desenvolvimento do madrigal italiano a partir de meados do século devemos mencionar três em particular: Orlando di Lasso, Philippe de Monte e Giaches de Wert. Orlando di Lasso (1532-1594) destacou-se principalmente como compositor de música sacra, mas o seu génio universal permitiu-lhe tratar com o mesmo à-vontade o madrigal, a *chanson* e o *Lied.* Philippe de Monte (1521-1603) foi, como Lasso, prodigiosamente produtivo tanto no domínio sacro como no profano: começou a escrever madrigais na juventude, em Itália, e continuou ininterruptamente durante os muitos anos em que esteve ao serviço dos imperadores Habsburgos em Viena e Praga. Publicou trinta e duas colectâneas de madrigais profanos, além de três ou quatro volumes de *madrigali spirituali.* Giaches de Wert (1535-1596), embora tenha nascido perto de Antuérpia, passou quase toda a vida em Itália; continuou a desenvolver o estilo de composição de madrigais inaugurado por Rore, e os seus madrigais tardios, cheios de saltos

arrojados, passagens de carácter declamatório, à maneira de recitativos, e contrastes extravagantes, exerceram uma importante influência sobre Monteverdi.

Em finais do século os principais madrigalistas eram italianos. Luca Marenzio (1553-1599) foi um compositor de notável talento e mestria técnica, em cujas obras vemos representados com extremo virtuosismo os sentimentos contrastantes e os pormenores de carácter visual. Como era típico dos compositores de madrigais do final do século XVI, Marenzio utilizou como textos das suas composições principalmente poemas bucólicos.

NAWM 59 — LUCA MORENZIO, MADRIGAL: *Solo e pensoso*

Um dos madrigais mais famosos de Marenzio é esta composição sobre um soneto de Petrarca, na qual a imagem e o clima dos versos iniciais são sugeridos por meio de

| | |
|---|---|
| ***Solo e pensoso i più deserti campi*** | **Só e pensativo, os mais desertos campos** |
| ***Vo misurando a passi tardi e lenti*** | **Vou medindo a passo tardo e lento** |

uma lenta escala cromática na voz superior, que sobe sem interrupções de *Sol* até *lá",* voltando em seguida a *ré",* enquanto as outras vozes formam um fundo de figuras expressivamente lânguidas para o primeiro verso e no segundo prosseguem em ritmo mais arrastado e quase se detêm. A melodia agitada do trecho seguinte (comp. 25-33) descreve o movimento dos olhos do poeta à procura de um lugar para se esconder das vistas do mundo, receando ver revelado o seu fogo interior. Encontra refúgio nas montanhas, nas praias, nos rios e nos bosques, que já o conhecem por dentro e por fora. Estes pormenores topográficos são representados musicalmente: o correr dos rios, por exemplo, através de séries de oito notas, abarcando uma sétima e passando de voz para voz. Em seguida, quando o poeta se queixa de não conseguir encontrar um deserto tão inóspito que desencoraje Cupido de o seguir, Marenzio sobrepõe lentamente as vozes umas às outras, com sincopas, retardos e falsas relações (comp. 111-121), para depois introduzir um tema que desce precipitadamente uma oitava em notas pontiadas, transmitindo-nos a imagem da impetuosa perseguição de Cupido, enquanto duas das vozes continuam a repetir *Cercar non sò* («Não consigo encontrar»). Apesar do cromatismo, o madrigal é inequivocamente no modo de *Sol,* com uma cadência no quinto grau do fim do oitavo verso. Trata-se de uma obra-prima de imaginação musical, requinte harmónico e hábil escrita contrapontística.

CARLO GESUALDO — O auge do cromatismo no madrigal italiano foi atingido nas obras de Carlo Gesualdo, príncipe de Venosa (c. 1561-1613), pitoresca personagem cuja fama de assassino se sobrepôs à sua reputação como compositor. Em 1586 desposou, em Nápoles, a sua prima Maria d'Avalos, que pouco depois se tornou amante do duque de Ândria. Ao descobri-los *in flagrante delicio,* Gesualdo assassinou-os de imediato, a ela e ao duque. Gesualdo sobreviveu ao escândalo e veio, em 1593, a casar com Leonora d'Esté, sobrinha do duque Alfonso II de Ferrara. Em Ferrara Gesualdo sofreu a influência do madrigalista Luzzasco Luzzaschi (1545--1607). Luzzaschi estava acostumado a improvisar no *arciembalo* cromático-enarmónico de Vicentino e num órgão enarmónico especialmente contruído para ele. O cromatismo não representou para Gesualdo uma mera afectação de antiguidade, mas sim uma reacção profundamente comovente ao texto, como pode ver-se pelo exemplo 7.7.

Para a exclamação do amante *Dunque ai dolori resto* («Por isso fico a sofrer»), Gesualdo combina o movimento melódico de meios-tons com as ambíguas sucessões de acordes cujas fundamentais se situam à distância de uma terceira. O compositor fragmenta os versos do poema, mas, mesmo assim, consegue um efeito de continuidade, evitando as cadências convencionais. Apesar dos desvios em relação ao sistema diatónico, as notas principais do modo em *Mi* merecem especial destaque nos pontos-chave, como o início e o fim dos versos e as interrupções rítmicas, por exemplo, nos compassos 7 *(Mi),* 11 (5o/), 15 *(Mi),* 23 *(Mi),* 25 *(Si)* e, é claro, no final da peça. No último verso Gesualdo faz corresponder à palavra *accenti* uma série de notas ornamentais do tipo das que na improvisação eram denominadas *accenti.*

*Exemplo 7.7—Carlo Gesualdo, madrigal:* «Io parto» e non piú dissi

***Por isso fico a sofrer. Ah, nunca cessarei [de definhar em dolorosos lamentos J.***

CLÁUDIO MONTEVERDI — O madrigal teve um papel crucial na carreira de Cláudio Monteverdi (1567-1643), pois foi através dele que o compositor passou da escrita musical para conjunto vocal polifónico aos solos ou duetos com acompanhamento

instrumental. Monteverdi nasceu em Cremona e teve por primeiro mestre Mare' Antonio Ingegneri, mestre de capela na catedral dessa cidade. Em 1590 entrou ao serviço de Vincenzo Gonzaga, duque de Mântua, e em 1602 foi nomeado mestre da capela ducal. De 1613 até à morte, em 1643, foi mestre de coro de S. Marcos, em Veneza.

NAWM 67 — CLAUDIO MONTEVERDI, MADRIGAL: *Cruda Amarilli*

Bom exemplo do estilo flexível, animado, vivo e variegado dos madrigais polifónicos de Monteverdi, ricos de invenção musical, cheios de humor e sensibilidade, audaciosos e, no entanto, perfeitamente lógicos nas suas harmonias, é este madrigal a cinco vozes. O texto é um excerto da peça bucólica *Il pastor fido,* de G. B. Guarini, da qual Marenzio e outros compositores extraíram também textos para madrigais. Embora a peça de Monteverdi só tivesse sido publicada pela primeira vez no quinto livro de **1605,** deve ter sido posta em circulação ainda antes da viragem do século, uma vez que Giovanni Maria Artusi criticou as suas liberdades contrapontísticas no diálogo *VArtusi overo delle imperfettioni delia moderna musica* («O Artusi», ou «As imperfeições da música moderna»), de **1600.** As críticas de Artusi incidiam principalmente sobre os comp. **12-14** do exemplo **7.8,** que este autor citava[10], chamando a atenção para o facto de no comp. **13** o soprano não concordar com o baixo. Um dos interlocutores, todavia, argumenta que basta um *Sol* no primeiro compasso do soprano para a figura ser como um *accento,* ornamento improvisado vulgar nesta época, substituindo o movimento gradual *Sol-Fá-Mi* por *Sol-Lá-Fá-Mi.* Este tipo de ornamentos escritos — ou diminuições, como eram então chamados — também tempera a harmonia com escalas no comp. **12** e, especialmente, no comp. **2,** onde a diminuição dos saltos *Ré-Si* e *Si-Sol* nas vozes superiores produz as acentuadas dissonâncias que tão bem exprimem o lamento *Cruda Amarilli* («Cruel Amarílis»). Embora muitas das dissonâncias de Monteverdi possam explicar-se como ornamentos, a sua motivação real era a de transmitir por meio da harmonia, em vez de o fazer através das imagens gráficas de alguns madrigais anteriores, o sentido e os sentimentos da mensagem do poeta. Monteverdi defendeu-se das críticas de Artusi numa breve declaração incluída no quinto livro de madrigais de **1605** (v. vinheta). Prometia tratar o assunto mais longamente num livro que nunca chegou a ser publicado.

*Exemplo 7.8 — Claudio Monteverdi, madrigal:* Cruda Amarilli

[10] Strunk, SR, p. **395** (=SRB, p. **33).**

*Cruel Amarílis, que com teu nome a amar, ai!, [amargamente ensinas ...].*

Os primeiros cinco livros de madrigais de Monteverdi, publicados, respectivamente, em 1587, 1590, 1592, 1603 e 1605, constituem um marco na história do madrigal polifónico. Nesses madrigais Monteverdi, sem chegar aos mesmos extremos de Gesualdo, demonstrou um perfeito domínio da técnica do madrigal de finais do século XVI, com a sua combinação harmoniosa de escrita homofónica e contrapontística nas diversas vozes, a sua fidelidade ao texto e a sua liberdade no recurso às harmonias e dissonâncias expressivas. Mas determinadas características — não inteiramente ausentes da música composta pelos seus contemporâneos — indicam que Monteverdi evoluía rapidamente e com notável segurança para o novo estilo do século XVII. Por exemplo, muitos dos seus motivos musicais não são melódicos, mas sim declamatórios, à maneira do recitativo; a textura afasta-se amiúde do modelo

RESPOSTA DE MONTEVERDI A ARTUSI, 1605

*Não vos admireis por eu dar estes madrigais à estampa sem antes responder às objecções que Artusi colocou a algumas breves passagens deles. Estando ao serviço de Sua Serena Alteza de Mântua, não sou senhor do tempo de que para tal precisaria. Porém, escrevi uma resposta para que se saiba que não faço as coisas ao acaso, e, assim que estiver revista, virá a lume, trazendo no frontispício o título* Seconda pratica overo Perfettione delia moderna musica. *Alguns acharão isto estranho, não acreditando que exista outra prática além da ensinada por Zarlino* [sic]. *Mas a esses posso garantir, quanto às consonâncias e dissonâncias, que há uma forma de as considerar diferente dessa já determinada, que defende a moderna maneira de compor com o assentimento da razão e dos sentidos. Quis dizer isto tanto para que os outros se não apropriassem da expressão* Seconda pratica *como para que os homens de intelecto pudessem considerar outras reflexões sobre a harmonia. E crede que o moderno compositor constrói sobre alicerces de verdade.*

*Sede felizes.*

**Extraído de C. V. Palisca, «The Artusi-Monteverdi controversy», in *The New Monteverdi Companion,* ed. Denis Arnold e Nigel Fortune, Londres e Boston, 1985, pp. 151-152.**

tradicional, em que as vozes têm igual importância, e converte-se num dueto sobre um baixo de suporte harmónico; os ornamentos dissonantes, já anteriormente admitidos na improvisação, são incorporados na partitura escrita.

OUTRAS FORMAS VOCAIS PROFANAS ITALIANAS – Em Itália, no século XVI, cultivavam-se também variedades de canção polifónica mais ligeiras do que o madrigal. A mais importante era a *canzon villanesca* (canção camponesa), ou *villanella,* que surgiu nas imediações de Nápoles na década de 1540 e floresceu principalmente na região napolitana. A *villanella* era uma pequena peça animada, estrófica, a três vozes, de estilo homofónico, onde os compositores muitas vezes usavam deliberadamente as quintas paralelas — originalmente, para sugerirem o seu carácter supostamente popular, mais tarde, talvez para caricaturarem a suave correcção dos madrigais, que eram com frequência parodiados, quer nas letras, quer na música da *villanella.* Estas canções eram escritas pelos mesmos italianos e homens do Norte que compunham os madrigais sérios e destinavam-se ao mesmo público requintado. Com o passar do tempo a *villanella* tornou-se tão semelhante ao madrigal que acabou por perder a sua identidade.

Em finais do século XVI as formas ligeiras mais importantes da polifonia vocal italiana eram a *canzonetta* («cançoneta») e o *balletto.* As duas formas eram bastante semelhantes: escritas num estilo límpido, vivo e homofónico, com harmonias claras e distintas e partes bem diferenciadas, equilibradas no fraseado e que se repetem com frequência. Os *balletti,* como o nome indica, destinavam-se não só a ser cantados e tocados, mas também dançados, e são fáceis de identificar pelos refrões em *fa-la-la.* O mais destacado compositor de *canzonette* e *balletti* foi Giacomo Gastoldi (1622). Ambas as formas eram populares em Itália e foram imitadas por compositores alemães e ingleses.

ALEMANHA – Enquanto os compositores nacionais e as formas nacionais de música passaram a ocupar o primeiro plano do panorama musical italiano na segunda metade do século XVI, na Alemanha verificava-se uma evolução de sentido oposto. As diversas cortes e municípios, seguindo o exemplo instituído pelo imperador na sua capela, começaram, a partir de 1550, a contratar, primeiramente, músicos franco-flamengos e, depois, italianos para ocuparem os cargos musicais mais importantes do país. Estes compositores não procuraram impor o seu gosto estrangeiro; muito pelo contrário, foram, na maioria, rapidamente assimilados pela vida musical alemã e deram relevantes contribuições para o *Lied* profano e para a música sacra, tanto luterana como católica. Consequentemente, o tipo de música alemã de que são exemplo as obras de Senfl foi-se transmutando gradualmente num estilo mais internacional e cosmopolita, onde se conjugavam características alemãs, franco-flamengas e italianas.

ORLANDO DI LASSO – O mais importante dos compositores internacionais na Alemanha do século XVI foi Orlando di Lasso, que passou a juventude em Itália e entrou ao serviço do duque Alberto V da Baviera em 1556 ou 1557. Assumiu a direcção da capela ducal em 1560 e permaneceu nesse posto, em Munique, até à morte, em 1594. Entre o grande número de composições de Lasso contam-se sete colectâneas de *Lieder* alemães. O *Lied Ich armer Mann* tem versos um tanto rústicos, para os quais Lasso compôs música apropriada (v. o exemplo 7.9). Nesta composição Lasso já não rodeia uma melodia familiar, situada no tenor, com uma teia de contraponto, como sucedia nos *Lieder* alemães mais antigos; em vez disso, o texto é trabalhado à maneira de um

madrigal, dando-se igual importância a todas as vozes no intercâmbio variegado de motivos, nos trechos de imitação, nos ecos e nos melismas caricaturalmente patéticos sobre a frase *muss ich im hader stahn* («tenho de estar sempre a discutir»).

No mesmo ano em que esta peça foi publicada (1576) Jacob Regnart (c. 1540--1599), outro compositor flamengo e membro da capela imperial, publicou o primeiro volume de *Kurzweilige teutsche Lieder zu dreyen stimmen nach art der Neapolitanen oder Welschen Villanellen (Canções Alemãs de Entretenimento a Três Vozes à maneira das Villanelle Napolitanas ou Italianas).* Esta publicação de Regnart foi uma das muitas colectâneas análogas editadas em finais do século xvi que atestam a popularidade do estilo italiano na Alemanha.

A música do maior compositor alemão de finais do século xvi, Hans Leo Hassler, representa uma união frutuosa entre a suavidade italiana e a seriedade alemã. Nascido em Nuremberga em 1564, Hassler estudava, no ano de 1584, com Andrea Gabrieli, em Veneza; de 1585 atè à morte, em 1612, ocupou diversos cargos em Ausburgo, Nuremberga, Ulme e Dresden. As suas obras incluem peças para conjuntos instrumentais e teclado, cançonetas e madrigais com textos italianos, *Lieder* alemães, motetes e missas em latim, bem como corais luteranos. Os dois *Lieder Ach Schatz* e *Ach, süsse Seel*[11] são bons exemplos da música de Hassler e mostram as suas suaves linhas melódicas, a segurança da estrutura harmónica e a forma claramente articulada, com repetições variadas e um equilibrado ecoar de motivos. A obra de Hassler situa--se quase no fim da época da polifonia renascentista alemã para vozes iguais. Os únicos compositores que se distinguiram neste estilo depois de Hassler foram Johann Hermann Schein (1586-1630) e Heinrich Schütz (1585-1672); os *Lieder* e madrigais ao estilo italiano destes dois compositores foram obras da juventude.

*Exemplo 7.9 — Orlando di Lasso, Lied:* Ich armer Mann

[11] V. HAM, n.° 165, para *Ach Schatz,* e GMB, n.° 152, para *Ach, süsse Seel.*

*Oh, pobre homem que sou, o que fui fazer? Tomei mulher [Melhor fora nunca o ter feito; bem podeis imaginar quantas vezes me arrependi:] todo o santo dia ela ralha e implica [à hora de deitar e à hora de comer].*

FRANÇA — Em França e nos Países Baixos a *chanson* continuou a florescer na segunda metade do século xvi. A antiga tradição polifónica subsistiu durante mais tempo no Norte, como o demonstram dois livros de *chansons* publicados pelo compositor holandês Jan Sweelinck (1562-1621) em 1594 e 1612. Em França, todavia, a tradição modificou-se em virtude de um vivo interesse pelo madrigal italiano, cujos efeitos na música francesa foram particularmente evidentes no período compreendido entre 1560 e 1575. Um dos principais mediadores da influência holandesa e italiana em França foi Orlando di Lasso, cuja forte personalidade musical deixou a sua marca tanto na *chanson* como em todos os outros tipos de composição vocal de finais do século xvi. Muitas das *chansons* de Lasso com textos franceses são escritas numa textura polifónica densa, com imitações cerradas e súbitas mudanças de andamento em composições tensas e deliciosamente humorísticas; outras são no estilo homofónico da *chanson* parisiense, com ritmos variados que parecem brotar espontaneamente de cada matriz e inflexão do texto. Um bom exemplo de *chanson* homofónica, que ilustra também o dom de Lasso para captar as propriedades essenciais de um estilo, é *Bon jour, mon coeur*[12].

Entre os mais destacados compositores franceses de *chansons* da segunda metade do século xvi contam-se Claude Le Jeune (1528-1600), Guillaume Costeley (1531-1606) e Jacques Mauduit (1557-1627). Muitas das *chansons* de Le Jeune são obras polifónicas sérias em várias partes para cinco ou mais vozes e apresentam ainda outras semelhanças com os madrigais italianos do período de Rore. As experiências

[12] Ed. *in* HAM, n.° 145.

do madrigal italiano tardio (por exemplo, de Marenzio e Gesualdo) não tiveram acolhimento favorável em França; em contrapartida, a *villanella* e o *balletto* tiveram muitos imitadores franceses.

A par da *chanson* polifónica, surgiu em França, cerca de 1550, um outro tipo de *chanson.* Estas novas *chansons* eram estritamente homofónicas, breves, estróficas, contendo muitas vezes um refrão, e geralmente interpretadas a solo com acompanhamento de alaúde. De início eram denominadas *vaudevilles;* mais tarde este tipo de composição passou a ser conhecido por *air* ou *air de cour* (ária de corte).

**MUSIQUE MESURÉE** — Muitas destas composições em estilo homofónico com um ritmo musical subordinado à métrica do texto reflectiam as experiências de um grupo de poetas e compositores que em 1570 formaram uma *académie de poésie et de musique* (academia de poesia e música) sob o patocínio do rei Carlos IX. O poeta Jean-Antoine de Baíf escreveu poemas estróficos franceses em metros da antiguidade clássica *(vers mesurés à l'antique),* substituindo a moderna acentuação tónica pelas quantidades (sílabas longas e breves) da antiga poesia greco-latina. Le Jeune, Mauduit e outros músicos compuseram sobre estes versos peças de música vocal, observando rigorosamente o princípio de uma nota para cada sílaba breve. Uma vez que a língua francesa não apresentava uma distinção clara entre sílabas longas e breves, foi necessário estabelecer regras para identificar estas quantidades. Deste modo, a variedade de esquemas de versificação deu origem a uma correspondente variedade de ritmos musicais, numa alternância livre de agrupamentos binários e ternários, como na *chanson* de Le Jeune *Revecy venir du printans* (NAWM 54). Esta chamada *musique mesurée* (música medida) era uma criação demasiado artificial para durar muito tempo, mas, pelo menos, serviu para introduzir os ritmos irregulares no *air de cour* mais tardio, aspecto que continuou a ser característico desta forma musical, tal como veio a ser desenvolvida pelos compositores franceses de *airs* da primeira metade do século **XVII**; aproximadamente a partir de 1580, a *air de cour* passou a ser o género predominante dentro da música vocal francesa.

NAWM 54 — CLAUDE LE JEUNE, *Revecy venir du printans*

De acordo com um sistema concebido pelos teóricos do *vers mesuré,* às sílabas francesas foram atribuídos valores longos e breves, e os compositores fizeram música para os poemas tendo em conta estes valores. No presente poema o esquema é, quase do princípio ao fim, o seguinte: - - - - - - - —. Em termos de semínimas, o resultado é uma estrutura 2 3 3 2 2, idêntica a um ritmo popular de *frottola* utilizado por Cara e Monteverdi (v. NAWM 55 e 72b). O refrão, ou *rechant, é* para cinco vozes, enquanto as estrofes, ou *chants,* são, sucessivamente, para duas, três, quatro e cinco vozes. Melismas com não mais de quatro notas atenuam a uniformidade do ritmo e conferem uma certa leveza e encanto a cada uma das vozes.

O **MADRIGAL INGLÊS** — A idade de ouro da canção profana foi mais tardia em Inglaterra do que nos países do continente. Em 1558 Nicholas Yonge publicou em Londres a obra *Música transalpina,* uma colectânea de madrigais italianos em tradução inglesa; muitos destes madrigais já circulavam em manuscritos vários anos antes de ser dado à estampa o livro de Yonge, em cujo prefácio o autor caracterizava

as peças compiladas como músicas cantadas quotidianamente por um grupo de cavalheiros e mercadores que se reuniam em sua casa. Na década seguinte foram editadas novas antologias de madrigais italianos; estas publicações deram alento à escola madrigalista inglesa, que floresceu na última década do século xvi e se prolongou, embora com ímpeto decrescente, pelos primeiros anos do século xvii. As figuras cimeiras foram Thomas Morley (1557-1602), Thomas Weelkes e John Wilbye (1574-1638). Morley, o primeiro e o mais prolífico dos três, especializou-se nos tipos mais ligeiros de madrigal e nas formas aparentadas do ***ballet*** e da ***canzonet.*** Os ***ballets*** derivavam da forma italiana de nome idêntico, especialmente dos ***balletti*** de Gastoldi. Trata-se de canções normalmente homofónicas na sua textura, com a melodia na voz superior, em ritmo de dança (como o nome sugere), com partes bem distintas, separadas por cadências perfeitas e com repetições que dão origem a esquemas formais, como *AABB* e outros semelhantes, e com duas ou três estrofes que eram cantadas com a mesma música. Há também um refrão, muitas vezes cantado sobre as sílabas ***fa-la,*** pelo que estas peças são por vezes designadas por/a-*-las.*

O madrigal inglês, por conseguinte, difere do protótipo italiano, basicamente, na maior atenção que presta à estrutura musical de conjunto, na «preocupação com os recursos puramente musicais, uma relutância em imitar os italianos na tendência para fragmentarem caprichosamente as composições ao sabor do texto. O madrigalista inglês é, antes de mais, um músico; o seu colega italiano é muitas vezes, acima de tudo, um dramaturgo[13].» Madrigais, ***balletts*** e ***canzonets*** eram todos escritos inicialmente para vozes solistas, embora muitas das colecções de cadernos individuais publicadas refiram na página de rosto que a música é «própria para vozes e violas», presumivelmente em qualquer combinação disponível. Depreende-se que na Inglaterra isabelina se esperava de uma pessoa instruída que fosse capaz de ler, quer vocalmente, quer instrumentalmente, uma destas peças.

NAWM **61,** THOMAS WEELKES, MADRIGAL: *O Care, thou wilt despatch me*

A presença de *fa-las* neste madrigal é enganadora, pois O compositor trata o primeiro verso de cada terceto com extrema seriedade. O autor consegue uma progressão suave até aos alegres *fa-las* do terceiro verso, introduzindo a respectiva música já no segundo verso, donde resulta o esquema *ABB CDD.* Especialmente digno de nota é o início da peça, com as sábias imitações em movimento directo e contrário e o encadeamento de retardos destinado a transmitir o lamento do poeta. Um dos intervalos dos retardos é uma sétima diminuta (exemplo 7.10, comp. 3), e o compositor evita a resolução desta série de dissonâncias afastando-se da tríade maior sobre *Sol* no comp. 7. O soprano evolui de maneira a formar uma sexta menor com o baixo, provo-cando uma quarta diminuta com o tenor. O encadeamento de retardos que vem a seguir é reforçado pela preparação de duas das dissonâncias com uma quarta. Deste modo, a harmonia de Weelkes é intensa e tortuosa como a de Marenzio ou Gesualdo, mas o efeito global é de suave vocalidade e de um ímpeto amplamente arrebatador.

[13] Joseph Kerman, *The Elizabethan Madrigal,* Nova Iorque, American Musicological Society, 1962, p. 254.

*Exemplo 7.10— Thomas Weelkes, madrigal:* O Care, thou wilt despatch me

Care, thou wilt. des patch
des - patch me, thou_ wilt. des - patch o me.
thou wilt des - patch me. thou_wilt_
me, 0, _ Care, thou wilt des - patch, thou
me, O Care thou. wilt.

Podemos obter uma ideia de conjunto do madrigal inglês consultando ***The Triumphes of Oriana,*** uma colectânea de vinte e cinco madrigais de diversos compositores, organizada e publicada por Thomas Morley em 1601 segundo o modelo de uma antologia italiana similar intitulada // ***trionfo di Dori,*** editada em 1592. Todos os madrigais da colectânea de Morley aclamam a rainha Isabel I (que reinou entre 1558 e 1603) e todos terminam com as palavras ***Long live fair Oriana*** («Longa seja a vida da bela Oriana»), nome extraído do vocabulário convencional da poesia pastoril e que foi muitas vezes aplicado a Isabel.

Os traços expressivos e pictóricos da música dos madrigais combinam-se com uma declamação precisa e veloz dos textos ingleses. A acentuação das palavras mantém-se independentemente em cada uma das vozes (recorde-se que as barras de compasso das edições modernas não existiam no original), de modo que os conjuntos produzem brilhantes contrapontos de ininterrupta vitalidade rítmica. Além disso, apesar de toda a nitidez de pormenor, as grandes linhas da música nunca são obscurecidas.

*Nestes últimos anos tem-se mergulhado tão profundamente na música ligeira que não há nela frivolidade que não tenha sido no mais alto grau praticada, mas a melhor das suas formas chama-se madrigal, palavra cuja etimologia não sei explicar; mostra, porém, o uso que é uma espécie de música composta sobre canções e sonetos, como os de Petrarca, e que muitos poetas do nosso tempo nela se distinguiram. Esta espécie de música não seria tão reprovável se os poetas que compõem os versos se abstivessem de certas obscenidades que todo o ouvido honesto reprova e, por vezes, de blasfémias como esta,* ch'altro di te non iddio non voglio *[«não quero outro deus senão a ti»], que nenhum homem (pelo menos, que tenha alguma esperança de salvação) pode cantar sem estremecer. Quanto à música, é, logo a seguir à do motete, a mais artificiosa e, para homens de entendimento, a mais deleitável. Por conseguinte, se compuserdes neste género, haveis de imbuir-vos de humor amoroso (pois em nenhuma composição conseguireis ser admirável, a menos que vos imbuais totalmente da veia em que compuserdes), de forma que na vossa música sejais flutuantes como o vento, umas vezes joviais, outras melancólicos, umas vezes graves e sérios, outras efeminados; podeis manter notas e reconvertê-las, usar triplas e mostrar o máximo da vossa variedade, e, quanta mais variedade mostrardes, mais agradareis. Neste género é o nosso tempo mui excelente; por isso vos indico como guias, se a alguém quiserdes imitar, os seguintes mestres: Alfonso Ferrabosco, pela inexcedível arte, Luca Marenzio, pelas belas melodias e excelentes invenções, Horatio Vecchi, Stephano Venturi, Ruggiero Giovanelli e John Croce, com vários outros, que são muito bons, mas não tão excelentes como estes.*

**Extraído de *A Plain and Easy Introducüon to Practical Music,* ed. R. Alec Harman, Nova Iorque, Norton, 1973, p. 294.**

**CANÇÕES INGLESAS COM ACOMPANHAMENTO DE ALAÚDE** — A canção para solistas com acompanhamento de alaúde e viola, popular no continente desde o princípio do século XVI, começou a ser cultivada em Inglaterra no ano de 1589, mas o seu período mais florescente teve início na viragem do século, coincidindo, assim, com o declínio do madrigal. Os compositores que mais se destacaram neste domínio foram John Dowland (1562-1626) e Thomas Campion (1567-1620). A poesia dos ***airs*** ingleses é consideravelmente melhor do que a dos madrigais. A música, regra geral, carece dos toques pictóricos característicos do madrigal e o seu clima é uniformemente lírico, mas os ***airs*** — especialmente os de Dowland — são notáveis pela sensibilidade na declamação do texto e pela subtileza melódica. Os acompanhamentos para alaúde, se bem que sempre escrupulosamente subordinados à voz, possuem um certo grau de independência melódica e rítmica. As partes para voz e alaúde são geralmente impressas na mesma página, verticalmente alinhadas, com o propósito evidente de permitirem que o cantor se acompanhasse a si próprio. Em certas colectâneas as canções estão impressas deste modo e ainda numa versão alternativa, com a parte de alaúde escrita para três vozes e as pautas dispostas na página de forma a permitirem que os cantores ou instrumentistas sentados à volta de uma mesa pudessem todos ler a respectiva música num único livro (v. a ilustração). Estas versões, vocal e instrumental, raramente diferem entre si, salvo num ou noutro pormenor. A versão alternativa a quatro vozes podia ser interpretada com vozes, instrumentos, ou ambas as coisas; algumas dessa versões são muito semelhantes a madrigais.

*A canção de John Dowland,* What if I never speede, *tal como vem impressa em* The Third and Last Booke of Songs or Airs Newly Composed to Sing to the Lute, Orpharion or Viols *(Londres, 1603), pode ser executada quer como um solo de soprano, com acompanhamento de alaúde, quer num arranjo a quatro vozes, com ou sem acompanhamento de alaúde (Londres, British Library)*

**NAWM 69 — JOHN DOWLAND, AIR:** *Flow my tears*

Esta canção de Dowland, incluída no *Second Book of Ayres,* de 1600, era uma das mais conhecidas na época isabelina. Deu origem a toda uma série de variações e arranjos com títulos como *Pavana Lachrymae* (NAWM 102a, b). A maioria dos *airs* de Dowland são estróficos; este é um compromisso entre a forma estrófica e a composição de música nova para cada verso. As duas primeiras estrofes são cantadas com a primeira melodia e as duas seguintes com a segunda; quanto à última estrofe, tem música própria; a forma musical é, por conseguinte, *AABBCC.* A composição segue, assim, o esquema da pavana, e poderá ter sido concebida desde o início como uma música de dança. E evidente que nestas circunstâncias não é possível colorir ou exprimir musicalmente esta ou aquela palavra ou frase individualmente considerada, mas Dowland capta bem o clima sombrio que impregna todas as cinco estrofes, em particular através do movimento diatónico descendente de *Dó* para *Soltf,* que domina os vários trechos da melodia. Nesta música podemos falar de tonalidades modernas. A primeira secção é em *Lá* menor, a segunda passa do relativo maior, *Dó,* para a dominante de *Lá* menor e a terceira secção regressa a *Lá* menor.

A par do madrigal e do *aire* — duas formas que se filiavam, em maior ou menor grau, em modelos estrangeiros — prosseguiu uma tradição nacional inglesa que na segunda metade do século xvii se manifestou sob a forma das *consort songs,* ou seja, canções a solo ou dueto com acompanhamento de um *consort* (conjunto) de violas e, numa fase ulterior, a participação suplementar de um coro. William Byrd (1543--1623) aperfeiçoou esta forma musical através de um hábil recurso ao contraponto imitativo, como se torna patente na sua colectânea *Psalmes, Sonets and Songs,* de 1588.

## Música instrumental do século xvi

A **ASCENSÃO DA MÚSICA INSTRUMENTAL** — Embora o período compreendido entre 1450 e 1550 tenha sido antes de mais uma era de polifonia vocal no que diz respeito à música escrita, esses mesmos cem anos assistiram a um acréscimo de interesse pela música instrumental por parte dos compositores sérios e ao nascimento de estilos e formas independentes de composição para instrumentos. Como já tivemos ocasião de ver, os instrumentos participavam, a par das vozes, na execução de todo o tipo de música polifónica durante a Idade Média, se bem que não possamos saber ao certo qual a medida ou forma exacta dessa participação. Além disso, muita música era executada de forma puramente instrumental, incluindo, ocasionalmente, muitas das composições que habitualmente consideramos como sendo pelo menos em parte vocais; manuscritos medievais, como os códices de Robertsbridge e de Faenza, que incluem arranjos para instrumentos de tecla e elaborações de cantilenas e motetes representam decerto apenas uma fracção da música transcrita desta forma; para mais, tanto quanto podemos supor, boa parte da música instrumental independente, sob a forma de danças, fanfarras e outras peças do mesmo tipo, não chegou até nós porque era sempre tocada de memória ou então improvisada no momento.

Por conseguinte, o aparente incremento da música instrumental a partir de 1450 é, em grande medida, ilusório; significa apenas que desta data em diante uma maior proporção desta música começou a ser escrita. Este facto atesta uma evolução positiva do estatuto dos instrumentistas, que na Idade Média eram quase sempre olhados com desprezo ou condescendência. Ainda assim, os documentos manuscritos e impressos estão muito longe de terem conservado toda a música instrumental do Renascimento, uma vez que continuava a subsistir muita improvisação e muita da música instrumental (bem como alguma música vocal) escrita era acrescida, na execução, de ornamentações improvisadas.

Um sinal do crescente interesse do século xvi pela música instrumental foi a publicação de livros que descrevem instrumentos ou dão instruções sobre a forma de os tocar. A primeira obra deste tipo data de 1511, e muitas outras se seguiram, em número crescente, até ao fim do século. Não deixa de ser significativo o facto de a maioria destes livros terem sido, desde o início, escritos em língua vernácula e não em latim; com efeito, não se dirigiam aos teóricos, mas sim aos executantes da música. Através deles podemos inteirar-nos de alguns dos principais problemas deste período no domínio da altura, do temperamento e da afinação dos instrumentos, assim como aperceber-nos da importância que se atribuía à improvisação de ornamentos sobre uma dada linha melódica.

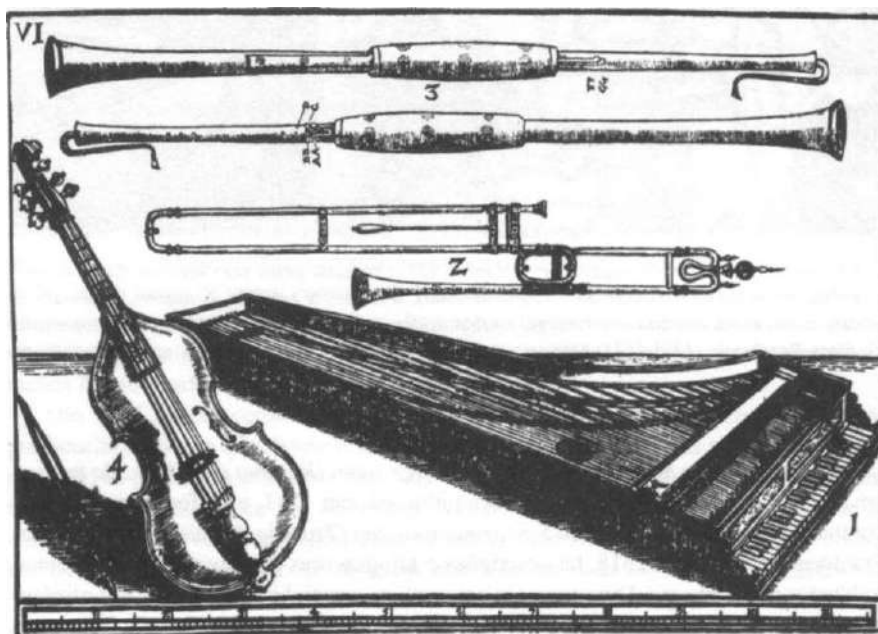
*O imperador Maximiliano I (imperador de 1486 a 1519) rodeado pelos seus músicos. Entre os instrumentos representados contam-se o órgão de tubos, a harpa, a espineta, o tambor, o timbale, o alaúde, a sacabuxa, a flauta, o cromome, as flautas doces, a viola e a tromba marina. Xilogravura de Hans Burgkmair (1473-1531) (com a autorização do Metropolitan Museum of Art, doação de W. L. Andrews, 1888)*

**INSTRUMENTOS** — Na *Musica getutscht und ausgezogen (Resumo da ciência da música em alemão),* de Sebastian Virdung, obra publicada em 1511, e de forma muito mais completa no segundo volume do *Syntagma musicum (Tratado de música),* de Michael Praetorius, editado em 1618, há descrições e xilogravuras dos diversos instrumentos utilizados no século XVI. Dois aspectos apresentam especial interesse: o extraordinário número e variedade de instrumentos construídos em séries ou famílias, de forma que podia obter-se um timbre uniforme em toda a gama que vai do baixo ao soprano. Isto está em harmonia com o ideal renascentista de uma massa sonora homogénea; o *ehest*

ou *consort* — a série completa — de três a oito flautas doces ou violas, por exemplo, correspondia à «família» completa de vozes do baixo ao soprano.

Além das flautas doces, os principais instrumentos de sopro eram as charamelas (instrumentos de palheta dupla), os cromornes (ou *krummhorns,* também de palheta dupla, mas de sonoridade mais suave do que as charamelas), o *kortholt* e o *rauschpfeife* (instrumentos com a palheta coberta por uma cápsula), a flauta transversal e os cornetos (de madeira ou marfim, com bocais em forma de taça); os trompetes e as sacabuxas (antepassado do moderno trombone) tinham uma sonoridade mais suave do que os seus equivalentes modernos.

As violas diferiam em muitos pormenores de construção da actual família do violino ou dos instrumentos de arco; os braços eram providos de trastos, tinham seis cordas afinadas à distância de uma quarta entre si, com uma terceira maior ao centro (como *Lá-ré-Sol-si-mi'-lá);* o som era mais delicado, mais refinado, menos tenso, não se utilizava o *vibrato.*

O gosto pelas sonoridades encorpadas incentivou também a composição para os instrumentos solistas, que podiam, por si sós, cobrir todo o âmbito dos sons com uma sonoridade uniforme. O som do órgão foi enriquecido através da introdução de registos solísticos e registos de som mais suave, que podiam ser combinados com os invariáveis principais e misturas do instrumento medieval. Cerca de 1500 o grande órgão de igreja era, no essencial, semelhante ao instrumento que hoje conhecemos, embora o teclado de pedais tenha começado a ser usado na Alemanha e nos Países

*Instrumentos representados no* Syntagma musicum, *vol. 2, de Michael Praetorius, Wolfenbuttel, 1620: (I) clavicórdio, (2) trombone, (3) bombarda, (4) viola da gambá baixo*

Baixos muito antes de ser adoptado noutros países. O órgão portativo medieval não sobreviveu para além do século xv, mas o século xvi conheceu pequenos órgãos positivos, incluindo o regai, que tinha tubos com palheta de uma sonoridade delicadamente estridente.

Havia dois tipos de instrumentos de tecla, o clavicórdio e o cravo. No clavicórdio o som era produzido por uma tangente de metal que percutia a corda e permanecia em contacto com ela; o som era delicado, mas dentro de limites estreitos o executante podia controlar o volume, conferindo-lhe até um ligeiro *vibrato.* Por outro lado, construíam-se instrumentos do tipo de cravo em diferentes formas e tamanhos e conhecidos por diversos nomes: espineta, *clavecin, clavicembalo,* entre outros; em todos eles o som era produzido por um cálamo de pena que puxava a corda. A sonoridade era mais robusta do que a do clavicórdio, mas praticamente não podiam obter-se matizes fazendo variar a pressão sobre a tecla; a diversidade de timbres e graus de intensidade só se tornava possível graças a um mecanismo de registos. O clavicórdio era fundamentalmente um instrumento solista para utilizar em pequenas salas; o cravo era tocado quer a solo, quer em conjunto.

O **ALAÚDE** — O instrumento solista doméstico mais popular no Renascimento foi, de longe, o alaúde. O alaúde era conhecido na Europa havia mais de quinhentos anos; antes de terminar o século xvi era já construído em vários tamanhos, muitas vezes

*Poeta improvisando uma canção com acompanhamento de* vihuela, *uma forma de alaúde popular em Espanha (Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art)*

nhol de alaúde, a ***vihuela de mano,*** tinha um corpo semelhante ao da guitarra, mas o alaúde corrente era em forma de pêra. Tinha uma corda simples e cinco cordas duplas afinadas, ***Sol-dó-fá-lá-ré'-sol';*** o braço era provido de trastos e o cravelhal era inclinado para trás, formando um ângulo recto com o braço. O método de execução habitual consistia em tocar as cordas com os dedos. No alaúde podiam tocar-se acordes, melodias, escalas e ornamentos de toda a espécie e até mesmo peças contrapontísticas; era utilizado como um instrumento solista para acompanhar o canto, e também em conjuntos, e um executante hábil conseguia obter nele uma grande variedade de efeitos. Os alaudistas utilizavam um tipo especial de notação, chamada ***tablatura,*** cujo princípio consistia em mostrar, não a altura de cada som, mas sim o ponto onde o dedo devia premir as cordas para produzir a altura de som desejada. Também se conceberam tablaturas para violas e instrumentos de tecla.

**RELAÇÃO ENTRE A MÚSICA INSTRUMENTAL E A MÚSICA VOCAL** — No início do século xvi a música instrumental estava ainda estreitamente vinculada, quer no estilo, quer na execução, à música vocal. Os instrumentos podiam ser utilizados para substituir ou dobrar vozes nas composições polifónicas, tanto sacras como profanas. No ofício o ***Magnificai*** era muitas vezes executado alternando coro e órgão, cantando-se os versículos pares e tocando-se os ímpares; as breves peças para órgão assim destinadas a substituir partes do serviço que normalmente eram cantadas denominavam-se ***versos*** ou ***versículos*** e podiam incorporar a parte — ou a totalidade — do cantochão que substituíam. Por vezes recorria-se a um procedimento semelhante em certas secções da missa, especialmente no ***Kyrie*** e no ***Gloria.*** Também se escreviam, como obras independentes, peças para órgão sobre ***cantus firmi*** litúrgicos ou não litúrgicos. Estas composições instrumentais eram análogas aos motetes vocais sobre um ***cantus firmus.***

Bom exemplo de um hino para órgão baseado num ***cantus firmus*** vocal é o belíssimo ***Pange língua™,*** do organista francês Jean Titelouze (1563-1633). Um tipo de peça semelhante, que apenas se encontra em fontes inglesas, é o ***In nomine.*** Quando John Taverner arranjou para instrumentos o trecho composto sobre as palavras ***In nomine Domine*** do ***Benedictus*** da sua missa ***Gloria tibi Trinitas,*** criou um modelo que viria a ser seguido por muitos outros compositores.

**NAWM 65 — CHRISTOPHER TYE,** *In nomine «Crye»*

Tal como Taverner, Christopher Tye colocou o *cantus firmus,* um tanto alterado, no contralto, em torno do qual compôs quatro partes instrumentais. Em tudo o mais a composição de Tye é independente da de Taverner; introduz no início um tema fugado, de notas repetidas, a que se seguem as respostas à quinta, à oitava mais quinta e à oitava abaixo, se bem que não rigorosamente exactas. Depois de desenvolver este tema ao longo de trinta e um compassos, o compositor escreve um trecho homofónico num ritmo de doze tempos sobre o resto do cantochão. Os músicos ingleses também escreviam fantasias contrapontísticas sobre *in nomine* para instrumentos de tecla.

Um outro ***cantus firmus*** muito utilizado nas obras para instrumentos de tecla e para conjuntos instrumentais consistia na sucessão das seis notas do hexacórdio ***(ut, ré', mi, fá, sol, lá),*** sobre as quais os compositores ingleses escreveram muitos e

Ed. *in* HAM, n.° 180.

imaginativos contrapontos. Numa famosa «fantasia de hexacórdio» de John Buli (c. 1562-1628) o hexacórdio passa, sucessivamente, por todas as doze claves. Esta extraordinária composição terá sido, provavelmente, inspirada numa sinfonia de Alfonso delia Viola (f. c. 1570), um de entre os vários compositores italianos dos séculos xvi e xviii que fizeram experiências radicais no domínio do cromatismo. Uma vez que a «fantasia» de Buli aparece no *Fitzwilliam Virginal Book* como uma peça de tecla, houve quem sugerisse que em finais do século xvi já devia ser conhecida em Inglaterra uma aproximação a temperamento igual; no entanto, a versão de tecla que conhecemos poderá ser apenas uma partitura condensada de uma fantasia para quatro violas.

**COMPOSIÇÕES DERIVADAS DE MODELOS VOCAIS** — As composições derivadas de modelos vocais não eram, na maioria, mais do que transcrições de madrigais, *chansons* ou motetes decoradas com grupetos, trilos, escalas e outros ornamentos. A arte da ornamentação melódica (coloração) atingira já um nível alto em finais do século xvi e era aplicada quer na execução vocal, quer instrumental. Na origem a ornamentação fora improvisada, mas com o passar do tempo os compositores começaram a escrever os ornamentos, e é provável que muitos aspectos de pormenor da escrita instrumental no início da era barroca tenham sido o resultado da prática improvisatória do século xvi.

A **CANZONA** — *Canzona* é a palavra italiana equivalente a «canção» ou *chanson.* A uma *canzona* instrumental chamava-se em Itália *canzona de sonar («chanson* para ser tocada») ou *canzona alia francese («chanson* ao estilo francês»). Escreviam-se *canzone* quer para conjuntos, quer para instrumentos solistas. O desenvolvimento da *canzona* enquanto forma instrumental independente na segunda metade do século xvi teve consequências históricas importantes.

Originalmente, a *canzona* era uma composição instrumental no mesmo estilo genérico que a *chanson* francesa, ou seja, ligeira, rápida, com um ritmo fortemente marcado e uma textura contrapontística bastante simples. Os compositores de *canzonas* instrumentais tomaram da *chanson* estas características, bem como a figura rítmica inicial típica, que aparece em quase todas as *canzonas* e consiste numa única nota seguida de duas de metade do valor da primeira, como, por exemplo, uma mínima seguida de duas semínimas. Mais viva e alegre do que o sóbrio e algo abstruso *ricercare,* a *canzona* tornou-se, em finais do século xvi, a forma principal da música instrumental contrapontística. Os primeiros exemplos italianos (não contando com as meras transcrições) eram para órgão; por volta de 1580 os compositores italianos começaram a escrever também *canzonas* para conjuntos. A *canzona* para órgão foi a precursora da fuga; estes dois termos eram já utilizados em 1607 na Alemanha como sinónimos. A *canzona* para conjunto, pela sua parte, acabou por dar origem à *sonata da chiesa* (sonata de igreja) do século xvii.

O passo fundamental desta evolução foi a divisão da *canzona* num certo número de partes mais ou menos distintas. Muitas das primeiras *canzonas* tinham um único tema, ou então vários temas de natureza muito semelhante e tratados de forma contrapontística num andamento contínuo e homogéneo. Noutras *canzonas,* porém, começaram a surgir temas de carácter contrastante, cada um deles objecto do respectivo desenvolvimento contrapontístico e dando depois lugar ao seguinte. Uma vez que os temas em si eram bastante diferentes uns dos outros na configuração melódica e no ritmo, o conjunto da peça começou a tomar a forma de uma série de secções contrastantes —

se bem que as divisões entre estas secções fossem geralmente através da sobreposição nas cadências. O exemplo 7.11 apresenta os quatro temas de uma *canzona* deste tipo, escrita pelo compositor Jean (ou Giovanni) de Macque (c. 1550-1614)[15].

*Exemplo 7.11 — Jean de Macque, temas de uma* canzona

[15] V. a peça completa in EE, n.° 25.

Um segundo passo no sentido da divisão em partes independentes é ilustrado no exemplo 7.12, temas de uma peça instrumental do compositor veneziano Andrea Gabrieli (c. 1510-1586). Embora lhe seja dado o nome de *ricercare,* é uma peça do tipo da *canzona,* o que mostra bem a imprecisão da terminologia neste período. Os temas são mais contrastantes do que os da *canzona* de Macque, e, além disso, a segunda parte da peça distingue-se das outras por ser escrita num estilo predominantemente homofónico. A primeira parte é repetida na totalidade a seguir à quarta parte.

*Exemplo 7.12— Andrea Gabrieli, temas de um* ricercare

1.

*m*

Esta composição de Gabrieli ilustra, assim, também um importante princípio estrutural — a repetição. E claro que as ideias de contraste e repetição não eram novas; ambas são fundamentais na composição musical, ambas estão presentes na música ocidental desde as suas origens mais remotas. Mas até ao século xvi o uso da repetição e do contraste era, em larga medida, ditado pelas exigências da liturgia, ou pela forma poética do texto, ou pela natureza de uma dança. Em peças instrumentais independentes, como a *canzona,* a decisão de recorrer a estes processos é tomada por motivos puramente musicais: para dar coesão e variedade à polifonia. Esta nova abordagem, que teve a sua expressão na *canzona* do século xvi e noutras formas similares da mesma época, designadas por diversos nomes — *capriccio, ricercare, fantasia, fancy,* etc. —, foi importante, pois continha em germe a ulterior evolução da música instrumental independente.

**MÚSICA DE DANÇA** — A dança em sociedade era uma actividade amplamente difundida e muito apreciada no Renascimento. Todo o homem ou mulher educados deviam dominar perfeitamente a arte da dança. Uma parcela considerável da música instrumental do século xvi consistia em peças de dança para alaúde, instrumentos de tecla ou conjuntos instrumentais; estas já não eram improvisadas, como sucedia no final da Idade Média, mas sim escritas em tablaturas ou partituras, e vieram a lume em colectâneas publicadas por Petrucci, Attaignant e outros editores. Como convém ao propósito a que se destinam, estas peças têm, geralmente, uma estrutura rítmica marcada e bastante regular e dividem-se em secções bem distintas. É escasso ou nulo o jogo contrapontístico entre as linhas melódicas, embora a melodia principal possa ser extremamente ornamentada ou colorida. Habitualmente, as danças agrupavam-se em pares ou trios, e estes grupos são os precursores da *suite* de danças de épocas posteriores.

Uma das combinações mais apreciadas constava de uma dança lenta em ritmo binário seguida de outra rápida, em ritmo ternário, sobre a mesma melodia, constituindo, assim, a segunda dança uma variação da primeira. Um exemplo deste tipo

*Numa festa na corte do duque Alberto IV, em Munique, três pares dançam uma majestosa pavana, acompanhados por uma flauta e um tambor, tocados no varandim da esquerda, enquanto no da direita se vêem um tocador de timbales e dois trompetistas, cujos instrumentos estão pendurados na balaustrada. Ao fundo, o duque e uma dama jogam às cartas. Gravura de Matthäus Zasinger, c. 1500 (Dresden Kupferstichkabinett)*

de agrupamento é a combinação, muito frequente nas publicações francesas do século xvi, de *pavane* (pavana) e *gaillarde* (galharda). Encontramos também danças agrupadas aos pares nas tablaturas polacas do mesmo período (v. o exemplo 7.13).

*Exemplo 7.13* — Czayner Thancz *da tablatura de João de Lublin*

| a. ____ | | | |
| --- | --- | --- | --- |
| | -o- | | í r - r |
| | | | |

As peças de dança do início do século xvi pouco deviam aos modelos vocais, e nelas puderam, por conseguinte, desenvolver-se livremente as características do estilo instrumental. Tal como veio a suceder em épocas ulteriores, a música de dança do século xvi afastou-se da sua finalidade original, dando origem a um grande número de peças estilizadas que conservavam os ritmos característicos e a configuração geral das danças, mas que manifestamente já não se destinavam a ser dançadas de facto, tal como as valsas de Chopin não se destinavam a ser dançadas nos salões.

Na segunda metade do século xvi foram publicadas em número crescente danças para alaúde, instrumentos de tecla e conjuntos. Algumas danças eram meros arranjos de melodias conhecidas para uso popular, mas a maioria parece ter sido escrita para as festas mundanas das mansões burguesas ou das cortes aristocráticas. O ***ballet,*** que anteriormente florescera nas cortes da Borgonha e de Itália, foi trazido para França no final do século xvi; o primeiro ***ballet*** francês que conhecemos é o ***Ballet comique*** *de la reine* («***Ballet*** dramático da rainha»), apresentado em 1581.

A tendência, já presente no início do século xvi, para agrupar as danças em pares ou em trios manteve-se, bem como a composição de música de dança estilizada. Os pares de danças favoritos, no final do século xvi, eram a pavana *(pavane, padovano, paduana)* e a galharda *(galliard, gaillarde),* ou então o *passamezzo* e o *Saltarello.* Em qualquer destes pares a primeira dança era lenta e solene, em compasso binário, enquanto a segunda era um andamento mais vivo em compasso ternário, geralmente sobre a mesma melodia ou uma variação dela. A segunda dança é por vezes designada, nas fontes alemãs, por *proportio* ou *proportz,* nome que é uma sobrevivência da terminologia da notação do século xv, indicando que uma modalidade de quociente ternário tinha sido aplicada às durações da primeira dança para determinar os valores da segunda.

A *allemande,* ou *alman,* dança de ritmo binário e andamento moderado, entrou em voga em meados do século xvi e, sob forma estilizada, veio a ser uma das componentes habituais das ulteriores *suites* de dança. A *courante,* outro elemento habitual dessas mesmas *suites,* surgiu também no século xvi. As principais danças do

século xvi são inventariadas por Morley, com comentários interessantes acerca da respectiva estrutura musical, na sua ***Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*** (1597). Os Ingleses eram mestres na composição de pavanas e galhardas eruditas, não destinadas à dança. Byrd, na sua ***Pavana Lachrymae,*** Giles Farnaby (c. 1560-1640), na sua ***Lachrimae Pavan,*** e Jan Sweelinck, na sua ***Pavana Lachrimae,*** tomaram o ***ayre*** de Dowland, ***Flow my tears*** (NAWM 69), como modelo das suas versões de tecla.

**PEÇAS IMPROVISATÓRIAS** — Muitas particularidades tipicamente instrumentais entraram na música por intermédio da improvisação; mais tarde essas particularidades vieram a ser consignadas por escrito, quer em manuscritos, quer nas obras impressas. O executante do século xvi tinha duas formas principais de improvisar: ornamentando uma dada linha melódica, ou acrescentando uma ou mais partes contrapontísticas a uma dada melodia, como a de um cantochão. Este último método, praticado pelos cantores, chamava-se ***discantus supra librum*** [descante (improvisado) sobre uma melodia escrita num livro de coro, um livro de cânticos de grande formato]; também se lhe dava o nome de ***contrapunto alia mente*** (à letra, contraponto mental), ou ***sortisatio*** (improvisação, por oposição a ***compositio*** ou composição escrita), e era considerado no início do século xvi como uma disciplina importante para a formação de um músico. A dança de corte preferida de finais do século xv e princípio do século xvi, a ***basse danse,*** era criada através deste método de improvisação sobre um tenor tomado de empréstimo. As ***basses danses*** mais tardias, porém, como as que Attaignant publicou numa série de antologias de música de dança a partir de 1530, têm a melodia na voz superior. Attaignant transcreveu a ***basse danse*** em compasso binário, mas a coreografia muitas vezes exigia uma mistura de compasso binário e ternário para formar unidades de doze tempos, a que o mestre de dança Arbeau, na sua ***Ochesography*** (1588)[16], dá o nome de ***quaternions.***

**NAWM 62 — PIERRE ATTAIGNANT (ED.),** *Danseries à 4 parties, second livre*

O esquema rítmico da dança em 62a é 3 4 2 3 e repete-se vinte vezes numa estrutura melódica *aabba.* Um dos passos básicos da *basse danse* era o *branle,* um passo lateral com uma deslocação do peso do corpo, em vaivém, do pé direito para o pé esquerdo. Mais tarde o *branle* converteu-se numa dança independente, subdividindo-se em diversas variedades. O *branle double* e o *branle simple* eram binários, enquanto o *branle gay* era ternário, como se vê em 62b. Muitas vezes a música era identificada pelo texto que se cantava com a linha melódica superior, neste caso *Que je chatoulle ta fossette.*

Entre os primeiros exemplos de música para executantes solistas encontram-se composições em estilo improvisatório não destinadas a serem dançadas. Não se baseando em nenhuma melodia preexistente, desenvolvem-se livremente, muitas vezes de forma um tanto errática, com texturas variáveis e sem uma adesão contínua a um compasso ou a uma forma definidos. Estas peças tinham denominações diversas: ***prelúdio,*** ou ***preâmbulo, fantasia,*** ou ***ricercare.*** As fantasias de Luis Milán (c. 1500-c. 1561, no seu ***Libro de musica de vihuela de mano intitulado El Maestro*** (Valência, 1536), dão-nos uma ideia das improvisações que os alaudistas tocavam

[16] Thoinot-Arbeau, *Orchesography,* trad. de Mary Stewart Evans, Nova Iorque, 1967, p. 57.

antes de se acompanharem a si próprios ou a um cantor numa canção para alaúde, como as das colectâneas do mesmo Milán — *villancicos, sonetos* e *romances.* Cada uma das fantasias é num dado modo.

**NAWM 64** — Luis **MLÁN,** *Fantasia XI* **PARA VIHUELA**

Esta fantasia, nos modos i e n, tinha como propósito fixar a tonalidade da peça vocal que viria a seguir. Milán fá-lo deslocando-se repetidamente até uma cadência sobre a final, preparada por vezes por um trecho que conduz a uma cadência sobre o quinto grau. O material orientado para essas cadências desenvolve-se muitas vezes através da sequência, e rápidas passagens de escala em estilo virtuosíssimo reforçam a tensão e a expectativa antes do acorde final.

Na segunda metade do século a forma principal de música de tecla em estilo improvisatório era a *toccata.* Este termo vem do verbo italiano *toccare* (tocar) e sugere a imagem de um organista improvisando num teclado. As *toccatas* do organista veneziano Cláudio Merulo (1533-1604) dão-nos efectivamente essa impressão (exemplo 7.14)[17].

*Exemplo 7.14 — Claudio Merulo, trechos de* toccata

[17] Publ. *in* HAM, n.º 153, ed. in *Toccate, libro secondo,* de Merulo (1604).

etc.
c.

Merulo começa por tirar partido da capacidade do órgão para sustentar indefinidamente as notas; o primeiro trecho é uma sucessão de harmonias amplamente concebidas e centradas em *Fá* (exemplo 7.14a), terminando primeiro na final e movendo-se depois para uma meia cadência sobre o quinto grau. Os numerosos retardos e outras dissonâncias prolongadas e repetidas são bem característicos do órgão. Ornamentos e passagens de escalas em ritmos livremente variados dão vida à textura. A parte central, contrastando com as restantes, é, com efeito, um curto *ricercare,* com quatro breves tons, sucessivamente desenvolvidos por imitação (o exemplo 7.14b apresenta o primeiro de entre eles). A esta segunda parte segue-se uma passagem semelhante ao começo, mas com harmonias mais amplamente espraiadas e uma sucessão ainda mais virtuosística de passagens de escalas. O majestoso abrandamento do ritmo harmónico neste último trecho livre, associado à animação crescente e à amplitude cada vez maior das escalas, cria um clímax extremamente impressionante (exemplo 7.14c).

As peças deste tipo não continham necessariamente secções fugadas, nem eram uniformemente designadas como *toccatas.* Eram utilizados vários outros nomes, como, por exemplo, *fantasia, intonazione* e *prelúdio.*

Tipo bastante diferente de escrita improvisatória é o que encontramos em certas peças de tecla de finais do século xvi, peças em que o compositor parece errar sonhadoramente num labirinto de estranhas harmonias, como poderia fazê-lo um organista em tranquila improvisação. O exemplo 7.15 apresenta-nos uma passagem de uma obra deste tipo, adequadamente intitulada *Consonanze stravaganti* («Harmonias excêntricas»)[18], de Jean de Macque. Esta harmonia instável e intensa prenuncia já as contemplativas *toccatas* cromáticas do organista romano do século xvii Frescobaldi.

*Exemplo 7.15 — Jean de Macque,* Consonanze stravaganti

[18] Publ. *in* HAM, n.° 174.

Tf

t

O RICERCAR — A adaptação de peças vocais à execução instrumental deu naturalmente origem a determinados tipos de composições instrumentais que, embora não necessariamente derivados de uma peça vocal em particular, tinham manifestamente por modelo protótipos vocais. Foi o caso das formas instrumentais imitativas — *ricercar* e *canzona,* equivalentes instrumentais, respectivamente, do motete e da *chanson.* A palavra *ricercar* provém de um verbo italiano que tanto significa «procurar» ou «buscar» como «tentar» ou «experimentar». O termo teve, provavelmente, origem na gíria dos alaudistas, designando inicialmente o gesto de procurar — *ricercar* — as notas no braço do instrumento. Os primeiros *ricercari* para alaúde são de carácter improvisatório; quando transposto para instrumentos de tecla, o género passa a iniciar passagens esporádicas de imitação; mais tarde adquire uma maior clareza formal através do recurso à repetição de frases e a passagens equilibradas de imitação emparelhada. Cerca de 1540 surgem *ricercari* que consistem numa sucessão de temas sem uma individualidade ou contraste marcados, cada um deles desenvolvido por imitação e entrelaçado com o seguinte mediante a sobreposição de vozes na cadência — no fundo, trata-se de motetes imitativos desprovidos de texto. Os *ricercari* deste tipo eram, geralmente, destinados à execução de conjunto, mas também se escreveram alguns para instrumentos de tecla e para alaúde; apenas diferem do estilo estritamente vocal por uma condução mais livre das vozes e pela audição, nas páginas impressas, de ornamentos tipicamente instrumentais.

**SONATA** — O termo *sonata* foi ocasionalmente usado, a partir do século xv, para designar uma grande variedade de peças de música puramente instrumental para instrumentos solistas ou conjuntos. A sonata veneziana do fim do século xvi é o equivalente sacro da *canzona.* Compunha-se de uma série de secções, cada uma das quais baseada num tema diferente ou em versões diferentes do mesmo tema. A sua analogia com a posterior *sonata da chiesa* é esta estrutura em secções, que no século XVII veio a manifestar-se em andamentos com tempo, compasso e atmosfera diferentes.

Como se torna evidente pelo que atrás ficou dito acerca das obras de Merulo e Andrea Gabrieli, que foram ambos organistas de S. Marcos, Veneza foi, na segunda metade do século xvi, um importante centro de música de órgão e, mais genericamente, de música instrumental. Outros organistas dessa igreja que se distinguiram também como executantes e compositores foram Jacques Buus e Annibale Padovano.

Giovanni Gabrieli (c. 1557-1612), sobrinho de Andrea, deu um contributo importante para a música de pequeno conjunto. Deixou-nos sete sonatas e um número bastante maior de *canzone:* cerca de tinta e seis.

Uma das inovações venezianas foi a aplicação da forma policoral aos instrumentos (para uma análise da música vocal policoral de G. Gabrieli, v. o capítulo 8). Assim, a famosa *Sonata pian'e forte*[19] das *Sacrae symphoniae* de Gabrieli (1597) é essencialmente um motete de coro duplo para instrumentos. Esta composição deve o seu destaque na história da música, não tanto ao seu valor musical intrínseco, como ao facto de ser uma das primeiras peças instrumentais de conjunto que indica determinados instrumentos para cada uma das partes: o primeiro coro compõe-se de uma corneta de madeira e três sacabuxas, o segundo de um violino e três sacabuxas. A corneta de madeira era um instrumento com o bocal em forma de taça; a sua sonoridade suave conjugava-se bem com a dos outros instrumentos num conjunto. As sacabuxas existiam em cinco tamanhos, do baixo ao soprano, e o som era consideravelmente mais suave do que o do moderno trombone.

Uma outra inovação na sonata de Gabrieli era a indicação, tanto no título como na própria partitura, de *piano* e *forte;* a primeira rubrica é usada quando um ou outro dos coros toca isoladamente e a segunda quando os dois tocam juntos. Este é um dos primeiros exemplos de indicações de dinâmica na música.

**VARIAÇÕES** — A improvisação sobre uma melodia como acompanhamento para a dança tem seguramente raízes muito antigas. Nas tablaturas de alaúde de Joan Ambrósio Dalza, publicadas em *Intabulatura di lauto* (Veneza, 1508), surgem variações escritas sobre pavanas de Veneza e Ferrara. Prática similar era a improvisação e composição de variações sobre breves motivos em *ostinato,* como o *passamezzo antico* e *moderno,* ambos derivados da pavana, e sobre melodias *clássicas* conhecidas, ao som das quais se cantavam diversos poemas, como a *Romanesca,* o *Ruggiero* e *Guardame las vacas.* Trata-se dos protótipos das ulteriores *chaconne* e *passacaglia.* Os compositores espanhóis de peças para alaúde e instrumentos de tecla levaram a um alto grau de perfeição a arte de fazer variações sobre melodias populares. Merecem especial destaque, dentro deste género de composição, as obras do grande organista e compositor espanhol Antonio de Cabezon (1510-1566) e do alaudista Anriquez de Valderravano[20].

Em finais do século xvi verificou-se um extraordinário florescimento da arte da variação num grupo de compositores de tecla ingleses que ficaram conhecidos por *virginalistas,* do nome que na época se dava a todos os instrumentos de tecla da família do cravo. O mais importante compositor deste grupo foi William Byrd; entre os seus colegas destacam-se ainda John Buli, Orlando Gibbons e Thomas Tomkins. Das muitas antologias de música de tecla manuscritas que nesta época foram compiladas em Inglaterra, a mais completa é *Fitzwilliam Virginal Book,* um manuscrito copiado por Francis Tregian entre 1609 e 1619, que contém cerca de 300 composições escritas em finais do século xvi e no início do século xvii. Entre estas peças contam-se trancrições de madrigais, fantasias contrapontísticas, danças, prelúdios, peças descritivas e muitos conjuntos de variações. A maioria das variações do *Fitzwilliam Virginal Book* são sobre melodias de dança lentas (como a *Spanish Paven*

[19] Ed. *in* HAM, n.° 173.
[20] V. *Diferencias sobre Guardame las vacas* in HAM, n.° 124.

PARTHENIA

or

THE MAY!)ENHEAD

of ihc first muíícke rliat

•Jrrm

*Página de rosto de* Parthenia, *uma antologia de música para virginal de William Byrd, John Buli e Orlando Gibbons, oferecida à princesa Elizabeth e ao príncipe Frederick por ocasião do seu casamento em 1613. O título —* parthenia *eram canções cantadas em coro e dançadas pelas donzelas gregas — constitui uma rebuscada alusão à noiva, ao nome do instrumento e ao facto de esta ser a primeira antologia deste tipo a ser dada à estampa*

de Buli) ou canções conhecidas (como ***Go from my window*** de Munday)[21]. Muitas canções folclóricas da época serviram também como temas para variações.

As melodias utilizadas como base para as variações eram, regra geral, breves, simples e do tipo canção, de fraseado regular, com uma clara estrutura binária ou ternária marcada por cadências claras. As variações sucedem-se numa sequência ininterrupta, umas vezes apenas uma meia dúzia, outras uma vintena ou até mais. Cada variação conserva a estrutura do tema: as mesmas articulações, as mesmas cadências, o mesmo esquema harmónico. Em certos casos a melodia apresenta-se intacta ao longo de toda uma série de variações, passando ocasionalmente de uma para outra voz. Mais habitual é ser a melodia, em algumas das variações, envolvida pela ornamentação, sendo o seu perfil apenas sugerido. Por vezes, esta figuração decorativa deriva de uma frase da própria melodia, mas, regra geral, é livremente inventada. Nalguns casos a ornamentação (especialmente nas variações de Buli) alcança um alto grau de virtuosismo, embora nem sempre o seu conteúdo musical seja importante.

Na maior parte da música inglesa para virginal, todavia, a mera exibição de virtuosismo técnico não é uma feição marcante. Cada variação recorre, geralmente, a um tipo fundamental de figuração; por vezes, as duas metades de uma variação, ou duas variações sucessivas, são ligadas entre si através do uso do mesmo motivo, na mão direita para uma delas, na esquerda para a outra, como sucede na terceira e na quarta variações da ***Spanish Paven*** de Buli, incluída no ***Fitzwilliam Virginal Book.*** Além desta combinação das variações aos pares, a única linha de conjunto na maior

Ed. *In* HAM, n.° 177.

parte das séries de variações consistia em ir aumentando a animação à medida que avançava a obra — embora com intermitentes interlúdios mais tranquilos. Eram, por vezes, introduzidas mudanças de compasso; uma vez por outra um compositor ostentava a sua mestria escrevendo uma variação em que utilizava simultaneamente dois ou três compassos. Amiúde a última variação era mais lenta, uma repetição alargada do tema com uma sonoridade mais plena e uma harmonização mais rica. Esta técnica pode ser estudada a partir das variações de Byrd para instrumento de tecla (NAWM 102b) sobre *Flow my tears* de Dovvland (NAWM 69).

**NAWM 102 — JOHN DOWLAND,** *Lachrimae Pavan,* **E WILLIAM BYRD,** *Pavana Lachrymae*

Trata-se de variações sobre o *air* de John Dowland, *Flow my tears* (NAWM **69).** Esta canção tem a forma característica de uma pavana, dividindo-se em três partes, cada uma das quais tocada duas vezes seguidas. Dois compassos do arranjo para tecla de Byrd equivalem a um do original de Dowland para alaúde e voz. Byrd introduz imediatamente variações sobre cada uma das partes. Na primeira apresentação de cada parte Byrd conserva a linha melódica na mão direita, acrescentando-lhe breves motivos de acompanhamento ou floreados decorativos, figurações e escalas, que são imitados por ambas as mãos. Na variação, assinalada na partitura com a abreviatura *Rep.,* a relação com o modelo de Dowland é mais subtil. Há deslocamentos rítmicos e a melodia é menos evidente, mas a harmonia mantém-se e a melodia consegue geralmente detectar-se numa ou noutra voz da textura. No ponto em que Dowland, ao chegar às palavras *And tears and sighs and groans* («Lágrimas e suspiros e gemidos») imita a melodia no seu acompanhamento de alaúde, Byrd segue-lhe o exemplo.

**COMPOSITORES INGLESES NO CONTINENTE** — O *Fitzwilliam Virginal Book* e outras colectâneas da época são testemunho eloquente da qualidade dos compositores ingleses. Não é de admirar que no início do século **XVII** os músicos ingleses tenham exercido uma forte influência nos países do Norte da Europa. John Dowland esteve de 1598 a 1607 ao serviço do rei da Dinamarca, na sua qualidade de alaudista. Peter Philips (1561-1628) e Richard Dering (c. 1580-1630) contam-se entre os católicos ingleses que emigraram para o continente; a sua música foi editada principalmente na Holanda. William Brade (1560-1630) desempenhou vários cargos na Dinamarca e na Alemanha e publicou neste último país diversas *suites* para violas. John Buli partiu para Bruxelas em 1613 e de 1617 até à morte ocupou o cargo de organista da catedral de Antuérpia. Quer ele e Sweelinck se tenham conhecido pessoalmente, quer não, o certo é que este último conhecia a música de Buli e dos seus contemporâneos ingleses e foi por ela influenciado nas suas composições de tecla, entre as quais se contam várias excelentes séries de variações.

# Bibliografia

## Colectâneas de música

Edições integrais modernas das obras dos compositores referidos neste capítulo: Arcadelt: CMM, **31,** ed. A Seay; Clemens: CMM, **4,** ed. D. Ph. Bernet Kempers; Fayrfax: CMM, **17,** ed. E. B. Warren; Festa: CMM, **25,** ed. A Main; A. Gabrieli: *Complete Madrigais,* ed. A. Tillman Merritt, Madison, WI, A-R Editions, **1981;** G. Gabrieli: CMM, **12,** ed. Denis Arnold, e *Opera*

*omnia,* Fondazione Giogio Cini, Veneza, Universal, 1969-; Gesualdo: *Sämtliche Werke,* ed. G. Watkins e W. Weinman, Hamburgo, Ugrino, 1957-1967; Gombert: CMM, 6, ed. J. Schmidt--Gorg; Hassler: *Sämtliche Werke,* ed. C. Rüssel Crosby, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1961-; Hofhaimer: *Gesammelte Tonwerke,* ed. H. J. Moser, Estugarda: Cott'asche Buchhandlung Nachfolger, 1929; Jannequin: *Chansons polyphoniques: oeuvres complètes,* ed. A. T. Merrit e F. Lesure, Monaco, L'Oiseau-Lyre, 1965-1971; Lasso: *Sämtliche Werke,* ed. F. Harbel e A. Sandberger, Leipzig, Breikpf & Härtel, 1894-1927, reed. 1974, e *Sämtliche Werke, neue Reihe,* ed. S. Hermelink *et al,* Kassel, Bärenreiter, 1956-; Layolle: CMM, 32/3-6, ed. Frank d'Accone; Le Jeune: *Airs,* ed. D. P. Walker (AIM); Marenzio: CMM, 72, ed. B. Meier e R. Jackson, PAM, 4, 6, ed. A. Einstein, e *The Secular Works,* ed. Steven Ledbetter e Patricia Myers, Nova Iorque, Broude Bros., 1977-; Monte: *Opera,* ed. Van den Borren and Nuffel, Bruges e Dusseldorf, Schwann, 1927-1939, reed. Nova Iorque, 1965, e Opera, *New Complete Edition,* ed. R. B. Lenaerts, Lovaina, University Press, 1975-; Monteverdi: *Tutte de opere,* ed. G. F. Malipiero, Asola, 1926-1942, reed. Viena, Universal, 1967, *Opera omnia,* Fondazione Claudio Monteverdi, 1970-, e *New Monteverdi Edition,* ed. B. Bailly de Surcy, Paris, Editions Renaissantes, 1972-; Morales: *Monumentos de la Musica Espahola,* ed. H. Angles, vols. 11, 13, 15, 17, 20, 21, 24, 34, 1952-; Nicolas de Radom: *Les oeuvres complètes,* ed. A. Sutkowski, Brooklyn, 1969; Pisano: CMM, 32/1, ed. Frank d'Accone; De Rore: CMM, 14, ed. B. Meier; Senfl: *Sämtliche Werke,* Basileia, Hug e Wolfenbuttel, Moseler, 1937-; Sermisy: CMM, 52, ed. Gaston Allaire e Isabelle Cazeaux; Titelouze: *Oeuvres complètes d'orgue,* ed. A. Guilmant e A. Pirro, Paris, Durand, 1898, reed. 1972; Verdelot: CMM, 28, ed. Anne-Marie Bragard; Vicentino: CMM, 26, ed. Henry W. Kaufman; Wert: CMM, 24, ed. Carol MacClintock e M. Bernstein; Willaert: CMM, 3, ed. Hermann Zenck e Walter Gerstenberg.

## Antologias

H. Colin Slim, *A Guift of Madrigals and Motets,* Chicago, University of Chicago Press, 1972, 2 vols, (organização e comentários).

Estão publicados motetes de compositores franceses e flamengos da primeira metade do século **XVI** *in* A. Smijers (ed.), *Treize livres de motetes parus chez Pierre Attaignant en 1534 et 1535,* Paris, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1934-1936, 3 vols.; v. também H. Expert (ed.), *Monuments de la musique française au temps de la Renaissance,* vol. 2, Paris, Senart, 1925, e CMM, 48 (obras de Lhéritier, L. Perkins (ed.), com uma longa introdução e comentários).

Há exemplos de *frottola* e formas aparentadas na obra de Alfred Einstein, *The Italian Madrigal,* Princeton, Princeton University Press, 1949, vol 3, n.os 1-14; v. também a ed. de R. Schwartz do primeiro e do quarto livros de *frottole* de Petrucci *in* PAM, 8, e R. Monterosso (ed.), *Frottole nell'edizione principe di O. Petrucci,* Cremona, Athenaeum Cremonense, 1954. Otto Gombosi (ed.), *Composizione di Meser Vincenzo Capirola* (livro de alaúde de Capirola), Neuilly sur Seine, Société de Musique d'Autrefois, 1955, inclui transcrições de *frottole* para alaúde.

A obra de Knud Jeppesen, *Der mehrstimmige italienische Laude um 1500,* Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1935, inclui transcrições de 98 laudas, bem como uma análise pormenorizada dos poemas e da música.

Outras antologias de música italiana do princípio do século xvi: F. d'Accone (ed.), *Music of the Florentine Renaissance,* 4 vols., CMM, 32, e C. Gallico (ed.), *Un canzionero musicale italiano del Cinquecento,* Florença, L. Olschki, 1961. Como antologias recentes de madrigal temos *The Oxford Book of Italian Madrigals,* ed. A. Harman, Londres, Oxford University Press, 1983, e *20 ltalieniske Madrigaler (1605-1606),* Copenhaga, Edition Egtved, 1983.

Para exemplos de *chanson* francesa da primeira metade do século xvi, v. F. Lesure (ed.), *Anthologie de la chanson parisienne au XVI siècle,* Mónaco, Editions de l'Oiseau-Lyre, 1953, M. Picker (ed.), *Chanson Albums of Marguerite of Austria,* Berkeley, University of California

Press, 1965; v. também D. Heartz (ed.), *Preludes, Chansons and Dances for the Lute published in Paris [Attaignant] 1529-1530,* Neuilly sur Seine, Société de Musique d'Autrefois, 1964; v. também F. Lesure e G. Tribaut, *Bibliographie des editions d'Adrien Le Roy et Robert Ballard,* Paris, Société française de musicologie, 1955, Heartz, *Pierre Attaignant, Royal Printer of Music,* Berkeley, University of California Press, 1970, e Samuel Pogue, *Jacques Moderne: Lyons Music Printer of the 16th Century,* Genebra, Librairie Droz, 1969.

O *Lochamer Liederbuch* foi publicado em edição fac-similada por K. Ameln, Berlim, Wolbig, 1925, e em transcrição moderna por K. Escher e W. Lott, Berlim, Wolbig, 1926, e reed. Wiesbaden, 1969; as composições polifónicas deste livro foram publicadas, em transcrição, por K. Ameln, Ausburgo, Bärenreiter, 1926. Existe uma edição moderna do *Glogauer Liederbuch,* organizada por H. Ringmann e C. Väterlein, in *Das Erbe deutscher Musik,* i série, vols. 4, 8, 85 e 86, Leipzig, 1936-1981, e Garland publicou um fac-símile em 1987; *Lieder* alemães da primeira metade do século xvi *in* EP, anos 1-4, 7-8, 33; outros *Lieder* das últimas décadas do século *in* EP, anos 23 (Regnart) e 25 (Eccard).

Edições modernas de música espanhola do século xvi: v. os diversos volumes da série *Monumentos de la Musica Espanola,* H. Angles (ed.), 1941-, e também a série *Hispaniae schola musica sacra,* ed. F. Pedrell, Barcelona, J. B. Pujol, Leipzig, Breikopf & Härtel, 1894--1898, e ainda a edição organizada por Jesus Bal y Gay do *Cancionero de Upsala,* Cidade do México, El Colégio de Mexico, 1944, com um ensaio de Isabel Pope sobre a história do *villancico* polifónico; v. também *Madrigales espanoles inéditos del siglo xvt,* ed. Miguel Querol Gavalda, Barcelona, Instituto Espanol de Musicologia, 1981.

Um manuscrito inglês com música profana do tempo de Henrique VIII foi editado por John Stevens *in* MB, 18; também deste período são as peças de *Early Tudor Songs and Carols,* MB, 36, ed. J. Stevens; v. também Philip Ledger (ed.), *The Oxford Book of English Madrigais,* Londres, Oxford University Press, 1979.

Peças de órgão baseadas em *cantus firmi:* v. Yvone Rokseth (ed.), *Deux livres d'orgue parus chez Pierre Attaignant,* Paris, E. Droz, 1925, e D. Stevens (ed.), *The Mulliner Book,* MB, 1. Transcrições de peças vocais para órgão incluídas em K. Jeppesen (ed.), *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento,* Copenhaga, E. Munsksgaard, 1943, 2." ed., 1960. O *Libro de musica de vihuela de mano intitulado El Maestro,* ed. Luis Milán, está publicado em PAM, ano 2, parte 1, numa edição organizada por L. Schrade (reed. Hildesheim, 1967). Exemplos de música italiana para alaúde: v. Arthur J. Ness (ed.), *The Lute Music of Francesco Canova da Milano,* Harvard Publications, *in* Music, 3-4, Cambridge, Harvard University Press, 1970.

Há madrigais ingleses publicados *in* E. H. Fellowes (ed.), *The English Madrigal School,* 36 vols., Londres, Stainer & Bell, 1913-1924, e *ayres in* Fellowes, *The English School of Lutenist Song Writers,* 16 vols., Londres, Winthrop Rogers, 1920-1932, e segunda série, 16 vols., 1925-1927; cf. ainda Allison Hall, *E. H. Fellowes, An Index to the English Madrigalists and the English School of Lutenist Song Writers,* Boston, Music Library Association, 1984.

Para exemplos de música de tecla italiana dos séculos xvi a xviii, v. L. Torchi (ed.), *Varte musicale in Italia, 1* vols., Milão, 1897-1908, vol. 3; música de tecla do século xvi, italiana e de outros países, *in* CEKM, 2, 6, 9, 12, 14, 33, 34.

Música de tecla inglesa *in* MB, 1, *The Mulliner Book,* 5, Tomkins, 14, 19, Buli, 20, O. Gibbons, 24, Farnaby, 27, 28, Byrd. Outras edições: John Ward (ed.), *The Dublin Virginal Manuscript* (c. 1570), Wellesley, 1954; ed. fac-similada org. por O. Deutsch de *Parthenia* (a primeira antologia impressa em 1611 de música para virginal), Londres, Chiswick, 1942; *The Fitzwilliam Virginal Book,* ed. Fuller-Maitland e B. Squire, 2 vols., Nova Iorque, Dover, 1963; Byrd, *My Ladye Nevells Booke,* ed. org. por Hilda Andrews, Nova Iorque, Dover, 1969; Byrd, *Forty-five Pieces for Keyboard Instruments,* ed. org. por Stephen D. Tuttle, Paris, Oiseau Lyre, 1939; Gibbons, *Complete Keyboard Works,* ed. org. por Margaret Glyn, 5 vols., Londres, Stainer & Bell, 1922-1925.

## Leitura aprofundada

Para traduções de Zarlino, v. a bibliografia do cap. 6; sobre a questão dos modos na música polifónica, v. Harlod Powers, «Tonal types and modal categories in Renaissance polyphony», JAMS, 34, 1981, 428-470, e GLHWM, 3, e «Mode» *in* NG.

*Compositores individuais*

**Arcadelt**

James Haar, «Toward a chronology of the madrigal of Arcadelt», JM, 5, 1987, 28-54, analisa o seu estilo musical.

**Cara**

William Prizer, «Machetto Cara at Mantua: new documents on the life and duties of a Renaissance court musician», MD, 32, 1978, 87-110, e *Courtly pastimes: the frottole of Marchetto Cara,* Ann Arbor, UM1 Research Press, 1981.

**Festa**

James Haar, «The *Libro primo* of Constanzo Festa», AM, 52, 1980, 147-155, e R. Agee, «Filippo Strozzi and the early madrigal», JAMS, 38, 1985, 230-236.

**A. Gabrieli**

Martin Morell, «New evidence for the biographies of Andrea and Giovanni Gabrieli», EMH, 3, 1983, 101-122.

**G. Gabrieli**

Denis Arnold, *Giovanni Gabrieli and the Music of the Venetian High Renaissance,* Londres, Oxford University Press, 1979, e Egon Kenton, *Life and Work of Giovanni Gabrieli,* AIM, 1967.

**Gesualdo**

Glenn Watkins, *Gesualdo, The Man and His Music,* Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1973.

**Morenzio**

Denis Arnold, *Marenzio,* Londres, Oxford University Press, 1965, e J. Chater, *Luca Marenzio and the Italian Madrigal, 1577-1593,* Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.

**Monte**

Brian Mann, *The Secular Madrigals of FHippo di Monte, 1521-1603,* Ann Arbor, UMI Research Press, 1983.

**Monteverdi**

Para as obras de base sobre Monteverdi, v. a bibliografia do cap. 9.

**Pisano**

F. d'Accone, «Bernardo Pisano and the early madrigal», in *International Musicological Society, Report of the Tenth Congress, Ljubljana 1967,* ed. Dragotin Cvetko, Kassel, Bärenreiter, 1970, pp. 96-107.

Paul Doe, *Tallis,* Londres, Oxford University Press, 1968.

**Taverner**

Colin Hand, *John Taverner: His Life and Music,* Londres, Eulenberg, 1978.

**Vicentino**

Henry W. Kaufman, *Nicola Vicentino (1511-c. 1576, The Life and Works,* MSD, 11.

**Weelkes**

David Brown, *Thomas Weelkes,* Londres, Faber & Faber, 1969.

**Wert**

C. MacClintock, *Giaches Wert, Life and Works,* AIM, 1966.

**Willaert**

Arman Carpetyan, «The *Musica Nova* of Adrian Willaert», MD, 1, 1946, 200-221, e GLHWM, 3, e Lewis Lockwood, «Adrian Willaert and cardinal Ippolito d'Este», EMH, 5, 1985, 85-112.

***Estilos nacionais***

Sobre a *frottola,* v. William Prizer; *Courtly Pastimes: The Frottole of Marchetto Cara,* Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, e «Isabella d'Este and Lucretia Borgia as patrons of music: the frottola at Mantua and Ferrara», JAMS, 38, 1985, 1-33.

Sobre a *chanson* francesa do século xvi, v. os ensaios coligidos em James Haar (ed.), *Chanson and Madrigal, 1480-1530,* Cambridge, MA, Harvard University Press, 1961, Daniel Heartz, «The chanson in the humanist era», in *Current Thought in Musicology,* Symposia in the Arts and the Humanities IV, ed. John W. Grubbs, Austin, University of Texas Press, 1976, pp. 181-216, e GLHWM, 3, e «Notes on the origin of the Parisian chanson», JM, 1, 1982, 276--326.

Sobre a música na corte do imperador Maximiliano, v. L. Cuyler, *The Emperor Maximilian and Music,* Londres, Oxford University Press, 1973.

Sobre a *musique mesurée:* D. P. Walker, «The influence of *musique mesurée à Vantique,* particularly on the *airs de cour* of the early seventeenth century», MD, 2, 1948, 141-163, e GLHWM, 5.

Como visões de conjunto da música inglesa deste período temos Denis Stevens, *Tudor Church Music,* Londres, Faber & Faber, 1966, e Peter LeHuray, *Music of the Reformation in England 1549-1660,* Nova Iorque, Oxford University Press, 1967. Sobre a música profana, v. John Stevens, *Music & Poetry in the Early Tudor Court,* Londres, Methuem, 1961, e Philip Brett, «The English consort song», in *Proceedings of the Royal Musical Association,* 88, 1961--1962, 73-88.

## *O madrigal*

Sobre os poemas dos madrigais italianos, v. Walter Rubsamen, *Literary Sources of Secular Music in Italy (c. 1500),* Berkeley, University of California Press, 1943, e Dean T. Mace, «Pietro Bembo and the literary origins of the Italian madrigal», MQ, 55, 1969, 65-86, e GLHWM, 4.

Alfred Einstein, *The Italian Madrigal,* Princeton, Princeton University Press, 1949, reed, aumentada em 1971, é a obra de referência sobre este tema. Sobre a inter-relação entre as diversas formas da música vocal profana neste período, v. James Haar (ed.), *Chanson and Madrigal, 1480-1530;* v. também a panorâmica de Jerome Roche, *The Madrigal,* Nova Iorque, Scribner's, 1972. Os primeiros estudos relevantes sobre o madrigal desde a obra de Einstein são Anthony Newcomb, *The Madrigal at Ferrara, 1579-1597,* Princeton, Princeton University Press, 1980, e J. Haar, *Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance, 1350-1600,* Berkeley, University of California Press, 1986.

Sobre as restantes formas musicais italianas *(villanella, villanesca, canzone* e *canzonetta)* e a sua relação com o madrigal, v. Ruth I. DeFord, «Musical relationships between the Italian madrigal and light Italian genres», MD, 39, 1985, 107-168.

Sobre o madrigal inglês, v. E. H. Fellows, *The English Madrigal Composers,* 2." ed., Nova Iorque, Oxford University Press, 1948, e Joseph Kerman, *The Elizabethan Madrigal,* Nova Iorque, American Musicological Society, 1962.

A obra de Morley *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* foi publicada, em edição moderna, por R. Alec Herman, Londres, Dent, 1952; v. também Strunk, n.os 29 e 37.

## *Música instrumental*

Willi Apel, *The History of Keyboard Music to 1700,* trad, de Hans Tischler, Bloomigton, Indiana University Press, 1972; John Ward, «Parody technique in 16th-century instrumental music», in *The Commonwealth of Music,* ed. Gustave Reese e Rose Brandel, Nova Iorque, The Free Press, 1965, e GLHWM, 4.

# 8

# *Música sacra no Renascimento tardio*

## A música da Reforma na Alemanha

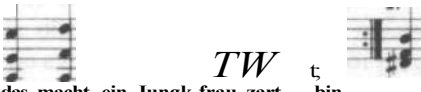
Quando Martinho Lutero afixou as suas noventa e cinco teses na porta da Schlosskirche, em Vitemberga, em 1517, não era sua intenção iniciar um movimento no sentido da criação de igrejas protestantes organizadas completamente independentes de Roma. Mesmo depois de a cisão ser irreparável, a igreja luterana conservou boa parte da liturgia católica tradicional, a par de um considerável uso do latim nos serviços religiosos; do mesmo modo, conservou grande parte da música católica, tanto de cantochão como polifónica, umas vezes com o texto original latino, outras com o texto original traduzido para alemão, ou com novos textos alemães adaptados às antigas melodias (denominadas *contrafacta).*

O papel fulcral da música na igreja luterna, especialmente no século xvi, reflectia as convicções pessoais de Lutero. Este era um amante da música, cantor, compositor de algum talento e grande admirador da polifonia franco-flamenga, em particular das obras de Josquin des Prez; acreditava profundamente no poder educativo e ético da música e desejava que toda a congregação participasse de alguma forma na música dos serviços religiosos. Embora tenha alterado as palavras da liturgia para as adequar aos seus pontos de vista relativamente a certas questões teológicas, Lutero pretendia conservar o latim nos serviços, em parte, porque o considerava importante para a educação dos jovens. Estas opiniões, pessoais e oficiais, eram inconsequentes em alguns aspectos, e, ao aplicá-las, as diversas congregações locais desenvolveram um certo número de práticas diferentes. As igrejas grandes que tinham coros com formação musical conservaram boa parte da liturgia latina e da música polifónica latina; para as congregações mais pequenas, ou para uso alternativo, Lutero publicou logo em 1526 uma missa alemã *(Deudsche Messe),* que seguia, nas linhas gerais, a missa cató-

lica, mas com muitas modificações de pormenor: o *Gloria* era omitido; utilizavam-se novos tons de recitação, adaptados à cadência natural da língua alemã; diversas partes do próprio eram suprimidas ou condensadas; o resto, bem como a maior parte do ordinário, era substituído por hinos alemães. Mas nunca foi intenção de Lutero impor uniformemente esta ou qualquer outra fórmula às igrejas luteranas, e ser-nos-ia possível encontrar quase todas as combinações e compromissos imagináveis entre os usos romanos e as novas ideias nalgum momento e nalgum ponto da Alemanha durante o século xvi. Continuaram a cantar-se missas latinas e motetes, e o latim perdurou na liturgia, em certos lugares, até ao século xvm: em Leipzig, na ápoca de Bach, por exemplo, determinadas partes do serviço eram ainda cantadas em latim.

O **CORAL LUTERANO** — A contribuição musical mais característica e mais importante da igreja luterana foi o hino estrófico cantado pela congregação, que em alemão se chama *Chorai* ou *Kirchenlied* (canção de igreja) e em português *coral.* Uma vez que a maioria das pessoas conhecem hoje estes hinos em harmonizações a quatro vozes, deve sublinhar-se que o coral, como o cantochão e a canção popular, se compõe essencialmente de apenas dois elementos, um texto e uma melodia; no entanto — também como o cantochão popular —, o coral presta-se a um enriquecimento por meio da harmonia e do contraponto e é susceptível de ser ampliado, dando origem a formas musicais de grandes proporções. Tal como a maior parte da música do século xvi derivou do cantochão, também grande parte da música luterana dos séculos xvii e xvm derivou do coral.

Em 1524 foram publicadas quatro colectâneas de corais, e outras se seguiram, a curtos intervalos. Na origem, estas canções destinavam-se a ser cantadas pela congregação em uníssono, sem harmonização nem acompanhamento. A notação, nalguns dos livros, é semelhante à do canto gregoriano contemporâneo e, por conseguinte, não indica a duração relativa das notas; mais frequentemente, porém, as melodias são apresentadas em notação mensurai precisa. Os corais seriam, provavelmente, cantados em notas de duração bastante uniforme, talvez com modificações sugeridas pelo fluir natural das palavras, e com uma pausa de duração indefinida na nota final de cada frase.

Durante muito tempo a procura de canções adequadas à igreja luterana excedeu largamente a oferta. O próprio Lutero escreveu textos de corais, por exemplo, o famoso *Ein'feste Burg* («Uma firme fortaleza»); não é absolutamente certo que seja Lutero o autor da melodia coral (impressa pela primeira vez em 1529), se bem que a música lhe seja geralmente atribuída. Muitas melodias de corais eram de composição nova, mas mais numerosas ainda foram as que se basearam, no todo ou em parte, em canções profanas ou sacras já existentes. Assim, o hino gregoriano *Veni Redemptor gentium* converteu-se em *Num komm' der Heiden Heiland* («Vinde, salvador dos gentios»); adoptaram-se canções espirituais não litúrgicas conhecidas, como, por exemplo, o hino de Natal misto, latino-alemão, *In dulcijubilo* («Em doce júbilo»), ou o cântico de Páscoa alemão *Christ lag in Todesbanden* («Cristo jazia nos laços da morte»), de que Lutero viria a fazer um novo arranjo segundo o modelo da sequência pascal *Victimae paschali laudes.*

**CONTRAFACTA** — Categoria particularmente importante de corais eram os *contrafacta,* ou «paródias» de canções profanas, nas quais a melodia se conservava, mas o texto

era substituído por uma letra inteiramente nova, ou pelo menos alterado por forma a conferir-lhe um sentido espiritual. A adaptação de canções profanas e composições polifónicas a fins religiosos era corrente no século xvi, como tivemos ocasião de ver a propósito da história da missa. Provavelmente, o mais famoso, e certamente um dos mais belos *contrafacta,* foi *O Welt, ich muss dich lassen* («O mundo, devo abandonar-te»), adaptação do *Lied* de Isaac *Innsbruck, ich muss dich lassen* («Innsbruck, devo abandonar-te») (NAWM 52). Exemplo mais tardio, e algo surpreendente, é a melodia do *Lied* de Hassler *Mein Gmiith ist mir verwirret* («Minha alma está transtornada pelos encantos de uma terna donzela»), que cerca de 1600 foi aplicada ao texto sacro *Herzlich thut mich Verlagen* («De todo o coração anelo») e mais tarde a *O Haupt voll Blut und Wunden* («Ó cabeça ensaguentada e ferida»). No exemplo 8.1 pode ver-se a transfiguração da frase inicial da versão original de Hassler em duas versões diferentes, integradas na *Paixão segundo São Mateus,* de Bach.

*Exemplo **8.1***

***a)* Hans Leo Hassler, *Mein Gmiith ist mir verwirret***

***b)* J. S. Bach, *Paixão segundo São Mateus***

***c)* J. S. Bach, *Paixão segundo São Mateus***

Ao longo dos séculos xvi e XVII foram escritos muitos novos textos para corais e adaptaram-se algumas novas melodias, embora se conservasse um grande número de

corais dos primeiros tempos da Reforma. Ainda hoje encontramos algumas melodias de corais dos séculos xvi e XVII na maioria dos livros de hinos protestantes de língua inglesa: *Uma firme fortaleza,* de Lutero, *O sagrada cabeça,* de Hassler, e *Demos todos graças ao nosso Deus,* de Cruger, são disso exemplos.

**CORAIS POLIFÓNICOS** — Os compositores luteranos cedo começaram a escrever composições polifónicas sobre os corais. Em 1524 o principal colaborador musical de Lutero, Johann Walter (1496-1570), publicou um volume de trinta e oito arranjos de corais alemães, acrescidos de cinco motetes latinos; esta colectânea foi depois ampliada, com uma maior proporção de motetes latinos nas edições ulteriores, tendo a quinta e última vindo a lume em 1551. Uma antologia mais importante de 123 arranjos polifónicos de corais e motetes foi editada em Vitemberga no ano de 1544 por Georg Rhaw (1488-1548), o principal editor de música da Alemanha luterana. Ao contrário da obra de Walter, esta última era uma compilação de peças de todos os principais compositores alemães e suíço-alemães da primeira metade do século xvi, incluindo Ludwig Senfl, Thomas Stoltzer (c. 1475-1526), Benedictus Ducis (c. 1490-1544) Sixtus Dietrich (c. 1490-1548), Arnold von Bruck (c. 1470-1554) e o flamengo Lúpus Hellinck (c. 1495-1541). Como é natural, os corais polifónicos destas e outras colectâneas do século xvi variavam consideravelmente no estilo; alguns recorriam à técnica mais antiga do *Lied* alemão, com a melodia do coral, em notas longas, no tenor, enquadrada por três ou mais vozes fluindo em contraponto livre, com motivos independentes e escasso emprego da imitação; outros eram semelhantes aos motetes franco-flamengos, sendo cada uma das frases desenvolvida imitativamente em todas as vozes; outros ainda eram em estilo simples, quase cordal. A primeira metade do século foi assinalada por uma tendência geral para este último tipo de escrita simplificada e também para a colocação da melodia no soprano e não no tenor.

Os arranjos polifónicos dos corais não se destinavam à congregação, mas sim ao coro. Uma forma corrente de interpretação consistia em alternar estrofes do coral cantadas pelo coro, dobrado às vezes por instrumentos, com estrofes cantadas em uníssono pela congregação sem acompanhamento. No último terço do século verificou-se uma mudança gradual; com uma frequência cada vez maior, os corais começaram a ser publicados em estilo *cancional,* ou seja, em composições inteiramente à base de acordes, semelhantes a hinos, de uma grande simplicidade rítmica, com a melodia na voz mais aguda. No século xvi o canto da congregação carecia ainda provavelmente de acompanhamento; a partir de 1600 impôs-se gradualmente o hábito de o órgão tocar todas as vozes enquanto a congregação cantava a melodia. A primeira colectânea neste estilo foi *Fünfzig Lieder und Psalmen (Cinquenta Corais e Salmos),* publicada em 1586 por Lucas Osiander (1534-1604). Os principais compositores em escrita deste tipo do princípio do século XVII foram H. L. Hassler, Michael Praetorius (1571-1621) e Johan Hermann Schein.

**O MOTETE CORAL** — Em finais do século xvi muitas regiões luteranas da Alemanha tinham voltado a abraçar a fé católica, fixando, no essencial, a linha entre o Nordeste protestante e o Sudoeste católico, tal como permaneceu até aos dias de hoje. Com esta separação definitiva nasceu um tipo novo e característico de música sacra polifónica luterana. Os compositores de corais dos primeiros tempos da Reforma tinham-se

esforçado por manter intactas a letra e a melodia do coral, isto é, tratavam o coral da mesma forma que os compositores medievais de *organa* haviam tratado o cantochão, como qualquer coisa de estabelecido e que não devia ser alterado, que podia ser ornamentado, mas não interpretado num sentido pessoal ou expressivo. Em finais do século xvi esta atitude tinha mudado. Guiados pelo exemplo de Lasso, os compositores da Alemanha protestante começaram a fazer aquilo que haviam feito os compositores católicos do século xv — utilizar as melodias tradicionais como material de base para a livre criação artística, dando-lhe uma interpretação individual e acrescentando-lhe pormenores descritivos. A estas novas composições deu-se o nome de *motetes corais.*

Um exemplo do motete coral luterano é o *bicinium* (canção a duas vozes) baseado no coral *Vater unser* («Pai nosso») de Michael Praetorius (exemplo 8.2).

*Exemplo 8.2 — Michael Praetorius, bicinium:* Vaer unser

***Pai Nosso no Céu, que a todos nos exortais a que sejamos irmãos e a Vós nos dirijamos, e que desejais as nossas preces...***

Os compositores de motetes corais podiam afastar-se completamente das melodias corais tradicionais, e assim faziam, embora continuassem a usar material meló-

dico ligado ao estilo do coral ou do *Lied.* O aparecimento destes motetes confirmou a divisão que sempre existira na música protestante entre os simples hinos congregacionais e a música mais elaborada para um coro com formação musical. Os principais compositores de motetes alemães do final do século xvi foram Hassler, Johannes Eccard (1553-1611), Leonhard Lechner (c. 1553-1606) e Michael Praetorius. A sua obra definiu o estilo da música sacra luterana na Alemanha e abriu caminho a uma evolução que viria a culminar, mais de cem anos depois, em J. S. Bach.

## Música sacra da Reforma fora da Alemanha

As COLECÇÕES DE SALMOS – O efeito que a Reforma teve sobre a música em França, nos Países Baixos e na Suíça foi bastante diferente da evolução verificada na Alemanha. João Calvino (1509-1564) e outros chefes das seitas protestantes reformadas opuseram-se muito mais energicamente do que Lutero à manutenção de elementos da liturgia e do cerimonial católicos. A uma desconfiança generalizada relativamente aos atractivos da arte nos serviços do culto somava-se a proibição rigorosa de cantar textos que não fizessem parte da Bíblia. Por conseguinte, as únicas produções musicais assinaláveis das igrejas calvinistas foram as colecções de salmos, traduções métricas rimadas do *Livro dos Salmos,* aplicadas a melodias e composições novas ou, em muitos casos, de origem popular ou adaptadas do cantochão. A mais importante colecção de salmos francesa foi publicada em 1562, com textos de salmos traduzidos por Clement Marot e Théodore de Bèze e melodias escolhidas ou compostas por Loys Bourgeois (c. 1510-c. 1561). Os salmos eram originalmente cantados em uníssono e sem acompanhamento nos serviços religiosos; para a devoção doméstica compuseram-se versões a quatro e mais vozes, com a melodia, quer no tenor, quer no soprano, por vezes em estilo cordal simples, por vezes em arranjos bastante elaborados, semelhantes ao motete. A pouco e pouco, algumas das versões mais simples a quatro vozes começaram a ser também utilizadas no culto público.

Os mais importantes compositores franceses de salmos foram Claude Goudimel (c. 1505-1572) e Claude Le Jeume; o mais importante compositor dos Países Baixos foi J. P. Sweelinck. Foram publicadas traduções do livro francês na Alemanha, Holanda, Inglaterra e Escócia, e muitas das melodias francesas foram adoptadas pelas igrejas reformadas desses países. Na Alemanha muitas dessas melodias foram adaptadas [exemplo 8.3, a)]. Na Holanda a tradução de 1566 substituiu um livro holandês anterior, o *Souterliedekens,* de 1540, cujas melodias haviam sido extraídas de canções populares da época e das quais Clemens non Papa mais tarde escreveu versões a três vozes.

O modelo francês influenciou também a mais importante colecção de salmos inglesa do século xvi, a de Sternhold e Hopkins (1562), e a sua influência foi ainda maior sobre a versão escocesa de 1564. Uma combinação das tradições inglesa e franco-holandesa, encarnada na colecção publicada por Henry Ainsworth em Amsterdão no ano de 1612 para uso dos separatistas ingleses residentes na Holanda, foi levada para a Nova Inglaterra pelos peregrinos em 1620 e permaneceu em vigor muitos anos após a publicação da primeira colecção americana, o *Bay Psalm Book* de 1640.

As melodias do *Livro de Salmos* francês são, no seu conjunto, suaves, intimistas e um tanto austeras, em comparação com o carácter seco e vigoroso da maioria dos

*Exemplo 8.3 — Melodias da colecção de salmos francesa de 1562, com algumas adaptações posteriores*

***a)* Salmo 136**

**Du ma-lin le mes-chant vou-loir Parle en mon coeur et me fait voir**

**Qu il na de Dieu la crain - te** *[etc.)*

***A transgressão do ímpio diz dentro do meu coração que o temor de Deus não existe (diante dos seus olhosj.***

**Bach, prelúdio de coral**

***b)* Salmo 134**

**Or sus, ser-vi- teurs du Sei - gneur, Vous qui de nuit en Son hon-neur** [etc.]

***Erguei-vos, vós que de noite servis na casa do Senhor.***

**Hinário presbiteriano**

**AU peo-ple that on earth do dwell, Sing to the Lord with cheer-ful voice** *[etc]*

***Todas as gentes que moram na Terra cantam ao Senhor com jubilosa voz.***

corais alemães. Uma vez que as igrejas calvinistas desencorajavam a elaboração musical, as melodias dos salmos raramente se expandiam em formas vocais e instrumentais de maiores proporções, ao invés do que sucedeu com os corais alemães; por isso mesmo, têm um papel muito menos relevante na história geral da música. Todavia, enquanto música religiosa, são excelentes; a sua linha melódica, que evolui predominantemente por graus conjuntos, tem um carácter, até certo ponto, análogo ao do cantochão, e as frases organizam-se numa rica variedade de esquemas rítmicos. Não deixa de ser surpreendente que encontremos nos modernos hinários tão poucas melodias do Livro ***de Salmos*** francês de 1562; o exemplo mais conhecido é a melodia com a qual se cantava originalmente o salmo 134, utilizada nos livros ingleses para o salmo 100 e, por isso, conhecida como ***Old Hundreth*** («O antigo centésimo») [exemplo 8.3, ***b)].***

Um movimento anterior à Reforma que teve lugar na Boémia, encabeçado por Jan Hus (1373-1415), levou a uma total proscrição da música polifónica e dos instrumen-

tos nas igrejas até meados do século xvi. Os hussitas cantavam hinos simples, geralmente monofónicos, de carácter popular. A medida que o rigor primitivo foi abrandando, começou a ser permitida a música a várias vozes, embora ainda em estilo de nota contra nota. Em 1561 um grupo conhecido como os Irmãos Checos publicou um hinário com textos em língua checa e melodias extraídas do reportório do canto gregoriano, das canções profanas ou dos salmos calvinistas franceses em versões a quatro vozes. Os Irmãos Checos, mais tarde chamados Irmãos Morávios, emigraram para a América no início do século xvni; as suas colónias — especialmente a de Bethlehem, na Pensilvânia — tornaram-se importantes centros musicais.

Na Polónia a Reforma não teve influência duradoura, mas uma das consequências foi a publicação em Cracóvia, no ano de 1580, de uma colecção de salmos com textos polacos da responsabilidade de Mikolaj Gomólka (c. 1535-c. 1609).

## A Contra-Reforma

Os anos que precederam e se sucederam de perto a 1560 foram decisivos para a música católica do século xvi. A conquista e saque de Roma pelos mercenários espanhóis e alemães ao serviço de Carlos V, em 1527, vibrara um profundo golpe no estilo de vida luxuoso e secularizado dos prelados dessa cidade. Os partidários de uma reforma ganharam influência crescente dentro da Igreja. A reforma do Norte da Europa e a perda ou risco de perda da Inglaterra, dos Países Baixos, da Alemanha, da Áustria, da Boémia, da Polónia e da Hungria tornavam ainda mais urgente o trabalho da Contra-Reforma.

**O CONCÍLIO DE TRENTO** — Entre 1545 e 1563, embora com numerosas interrupções, realizou-se um concílio em Trento, no Norte de Itália, com o fim de formular e sancionar oficialmente um certo número de medidas destinadas a expurgar a Igreja de abusos e laxismos. No tocante à música sacra (que apenas ocupou uma pequena parte dos trabalhos do concílio), as principais queixas que se fizeram ouvir no Concílio de Trento diziam respeito ao seu espírito frequentemente profano, evidenciado nas missas baseadas em *cantusfirmus* profanos ou na imitação de *chansons,* e à complexa polifonia que impossibilitava a compreensão das palavras da liturgia. Além disso, houve quem criticasse o uso excessivo de instrumentos ruidosos na igreja e a pronúncia incorrecta, a negligência e a atitude geralmente irreverente dos cantores; em 1555 o papa dirigiu ao coro de S. Pedro uma reprimenda memorável a este respeito. Todavia, a decisão final do Concílio de Trento acerca destas matérias foi extremamente vaga: afirmava-se apenas a necessidade de evitar tudo o que fosse «impuro ou lascivo» para «que a casa de Deus possa de direito ser chamada uma casa de oração» (v. vinheta). A aplicação desta directiva foi deixada ao cuidado dos bispos diocesanos, tendo sido também nomeada uma comissão especial de cardeais para superintender na sua aplicação em Roma. O concílio não abordou quaisquer aspectos de carácter técnico: não foram especificamente proibidas nem a polifonia nem a imitação de modelos profanos.

Durante muito tempo correu uma lenda segunda a qual, quando o Concílio de Trento estava a ser instado a abolir a polifonia, Palestrina teria composto uma missa a seis vozes para demonstrar que o estilo polifónico não era de modo algum incompatível com um espírito reverente e não perturbava necessariamente a compreensão

*Página de rosto do hinário da União dos Irmãos Checos, 1561, compilado por Jan Blahoslav, contendo 735 canções sacras em língua checa. Um mestre de coro, com uma longa vara na mão, dirige dois grupos de cantores, que seguem a partitura em livros de coro de formato in-fólio. enquanto os restantes lêem a música em hinários mais pequenos (Praga, Státní knihovna CSR, Universitní knihovna)*

do texto; Palestrina ter-se-ia, assim, tornado o «salvador da música sacra». A veracidade desta lenda foi, no entanto, contestada.

**CONCÍLIO DE TRENTO — CÂNONE SOBRE A MÚSICA A UTILIZAR NA MISSA**

*Todas as coisas deverão, na verdade, ser ordenadas por forma que as missas, quer celebradas com canto, quer sem canto, cheguem tranquilamente aos ouvidos e aos corações dos que as escutam, quando tudo é executado com clareza e ao ritmo certo. No caso das missas que são celebradas com canto e com órgão, não deverá permitir-se a presença de qualquer elemento profano, mas apenas hinos e louvores a Deus. Qualquer concepção do canto em modos musicais deverá destinar-se, não a dar ao ouvido um vão prazer, mas a permitir que as palavras sejam claramente entendidas por todos e. assim, os corações dos ouvintes sejam tomados pelo desejo das harmonias celestiais, na contemplação da beatitude dos eleitos [...] Deverá também banir-se da igreja qualquer música que contenha, quer no canto, quer no órgão, coisas que sejam lascivas ou impuras.*

**A. Theiner. *Acta 1-1 Canelli Iridenlini /.../.* 2, 1874. 122. trad. *in* Gustave Reese. MH.HI' *in the Renuismiue.* p. 444.**

A missa em causa é a que foi publicada em 1567 com o título de *Missa do Papa Marcelo;* poderá ter sido escrita durante o breve pontificado de Marcelo **II** (1555) ou, mais provavelmente, em data posterior, sendo dedicada à memória desse papa. O que não sabemos ao certo é qual terá sido a sua relação com o Concílio de Trento. O concílio foi seguramente influenciado nas suas decisões finais pela música de Jacobus de Kerle (c. 1532-1591), compositor flamengo que em 1561 compôs uma série de *preces speciales* que foram cantadas numa sessão do concílio e que, pela transparência da sua escrita polifónica, pelo uso frequente do idioma homofónico e pelo seu espírito religioso e sóbrio, convenceram a generalidade dos membros do concílio do valor da música polifónica, silenciando os poucos extremistas que se mostravam inclinados a bani-la.

**PALESTRINA — É** o nome da pequena localidade próxima de Roma onde nasceu o compositor Giovanni da Palestrina. Foi menino do coro e recebeu a formação musical em Roma; depois, em 1544, foi nomeado organista e mestre de capela na cidade natal. Em 1551 tornou-se *mestre* da Cappella Giulia de S. Pedro de Roma; em 1554 publicou o primeiro livro de missas, dedicado ao seu patrono, o papa Júlio **III.** Foi por breves meses, em 1555, cantor da Cappella Sistina, a capela oficial do papa, mas teve de abandonar o cargo por ser casado, não satisfazendo, por conseguinte, o requisito do celibato. Ocupou depois o posto de *mestre de capela* em S. João de Latrão (Roma), e seis anos depois transferiu-se para um cargo semelhante, mas de maior importância, em Santa Maria Maior. De 1556 a 1571 ensinou no recém-criado Seminário Jesuíta de Roma. Em 1571 foi de novo chamado a S. Pedro, onde permaneceu como *mestre* da Cappella Giulia até à sua morte, em 1594.

Palestrina rejeitou por duas vezes ofertas que o afastariam de Roma: uma do imperador Maximiliano II, em 1568 (foi Philippe de Monte quem acabou por ocupar o cargo), e outra do duque Guglielmo Gonzaga, em Mântua, no ano de 1853; embora Palestrina não tenha aceitado o convite do duque, escreveu nove missas para a capela ducal, que só recentemente foram redescobertas.

Na última parte da sua vida Palestrina superintendeu a revisão da música dos livros litúrgicos oficiais para que esta concordasse com as alterações entretanto introduzidas nos textos por ordem do Concílio de Trento e para expurgar os cantos de «barbarismo, obscuridades, contrariedades e superfluidades» que neles se haviam infiltrado, segundo o papa Gregório XIII, «em consequência da inabilidade, negligência ou mesmo perversidade dos compositores, escribas e impressores»[1]. Esta tarefa não ficou completa em vida de Palestrina, mas foi continuada por outros até 1614, ano em que veio a lume a edição do *Gradual* de Médicis. Esta e outras edições, mais ou menos divergentes, permaneceram em diversos países até à reforma definitiva do canto, que tomou corpo na edição vaticana de 1908.

Na sua esmagadora maioria, as obras de Palestrina são sacras: escreveu 104 missas, cerca de 250 motetes, muitas outras composições litúrgicas e cerca de 50 madrigais espirituais com textos italianos. Os seus cento e poucos madrigais profanos são tecnicamente perfeitos, mas conservadores no estilo; ainda assim, Palestrina veio mais tarde a confessar que «corava e se recriminava» por ter composto sobre poemas de amor.

«Breve sobre a reforma do canto», *in* SR, p. 358 (= SRRe, p. 167).

O ESTILO PALESTRINIANO — Não há compositor anterior a Bach cujo renome iguale o de Palestrina, nem outro cuja técnica de composição tenha sido objecto de análise tão minuciosa. Palestrina foi cognominado «o príncipe da música», e as suas obras consideradas como a «perfeição absoluta» do estilo sacro. Quase todos os autores são unânimes em afirmar que ele captou melhor do que qualquer outro compositor a essência do carácter sóbrio e conservador da Contra-Reforma. Não muito depois da sua morte era corrente considerar-se o «estilo de Palestrina», o estilo palestriniano, como o modelo da música sacra polifónica. Com efeito, muitos manuais de ensino de contraponto, desde o *Gradus ad Parnassum* (1725), de Johann Joseph Fux, até textos mais recentes, procuraram instruir os jovens compositores no sentido de os levarem a recriar este estilo, se bem que com êxito limitado.

Não há dúvida alguma de que Palestrina estudou atentamente as obras dos compositores franco-flamengas, alcançando um perfeito domínio das suas técnicas. Cinquenta e três das suas missas baseiam-se em modelos polifónicos, muitos deles da autoria dos mais destacados contrapontistas das gerações anteriores, como Andreas de Silva, Lhéritier, Penet, Verdelot e Morales. Onze dos seus modelos foram publicados em Lyon, nas colectâneas de Jacques Moderne, intituladas *Motetti delfiore,* de 1532

*Página de rosto da primeira colectânea publicada por Palestrina, Roma, Valério e Luigi Dorico, 1554. Na gravura vê-se o compositor apresentando a sua obra ao papa Júlio III (Berlim, Preussische Staatsbibliothek)*

e 1538. Neste processo Palestrina adoptou, reformulou e refinou alguns dos melhores exemplos musicais do passado.

Algumas das missas de Palestrina foram escritas no antiquado estilo do ***cantus firmus,*** incluindo a primeira de duas missas que compôs sobre a melodia clássica ***L'homme armé,*** mas o compositor preferia, geralmente, parafrasear o cantochão em todas as vozes a confiná-lo apenas ao tenor. Encontramos também reminiscências da antiga tradição flamenga na obra da juventude de Palestrina ***Missa adfugam,*** que é escrita do princípio ao fim em cânone duplo, e numa outra missa, ***Repleatur os meum,*** de 1570, que introduz sistematicamente cânones em todas as secções, a todos os intervalos da oitava ao uníssono, terminando com um cânone duplo no último ***Agnus Dei.*** Os cânones não estão de modo algum ausentes das missas mais tardias de Palestrina, embora raramente sejam desenvolvidos tão rigorosamente como nestas duas obras. Uma outra das particularidades em que se manifesta o conservadorismo de Palestrina é o facto de muitas obras serem apenas para quatro vozes numa época em que os compositores escreviam normalmente para cinco ou mais vozes; cerca de um quarto dos motetes, um terço das missas e quase metade dos madrigais são escritos nessa forma.

As partes vocais individuais têm em Palestrina um carácter que quase evoca o do cantochão: a curva melódica descreve muitas vezes um arco, sendo o movimento predominantemente por grau conjunto, com saltos raros e de pequena amplitude. Se tomarmos como exemplo a linha melódica de qualquer parte vocal individual de uma peça típica, como o primeiro ***Agnus Dei*** da famosa ***Missa do Papa Marcelo*** (exemplo 8-4)[2], encontramos uma linha de grande fôlego, flexivelmente articulada em frases rítmicas de dimensão variável; predominantemente por grau conjunto, com poucas notas repetidas, movendo-se quase sempre dentro do âmbito de uma nona, facilmente cantável, nela os escassos saltos maiores do que uma terceira nunca são

***Exemplo 8.4*** *— Giovanni Pierluigi da Palestrina,* Agnus Dei I *da* Missa do Papa Marcelo

[2] O *Credo* desta obra surge em NAWM 44. O leitor poderá encontrar a missa completa na Norton Criticai Score, ed. Lewis Lockwood.

dramaticamente explorados, antes se suavizam pelo regresso a uma nota situada dentro do intervalo do salto — no conjunto, uma curva de som regular, natural, elegante.

A pureza da linha melódica é igualada pela pureza da harmonia. Característico de Palestrina é o facto de evitar por completo — dir-se-ia até de maneira estudada — o cromatismo, esse novo recurso expressivo que tão sistematicamente era então explorado pelos seus contemporâneos mais ousados. Mesmo nos madrigais profanos Palestrina mostrou-se conservador quanto a este aspecto, e mais ainda nas obras sacras, principalmente nas missas. Só são admitidas as alterações essenciais exigidas pelas convenções de *musica ficta.*

A prática contrapontística de Palestrina está, na maioria dos aspectos, de acordo com a que era ensinada na escola de Willaert e veio a ser explicada e aperfeiçoada

por Zarlino na sua obra *Le Istitutioni harmoniche,* de 1558[3]. Verticalmente, as linhas independentes devem encontrar-se no tempo de apoio e no tempo leve do compasso, que em § correspondem a duas mínimas, de modo que se obtenha sempre uma terceira e uma quinta ou, em alternativa, uma terceira e uma sexta em relação ao baixo. Esta convenção é quebrada no caso dos retardos, onde uma determinada voz é consonante com as outras no tempo de apoio, mas, pelo facto de se prolongar para o tempo leve seguinte, uma ou mais das restantes vozes criam uma dissonância em relação a ela. A voz que faz o retardo desce um grau para fazer uma consonância com as outras vozes. Esta alternância de tensão e relaxe, dissonância forte no tempo de apoio e consonância suave no tempo leve, confere a esta música, mais do que qualquer outro dos seus aspectos, uma pulsação pendular. Entre o tempo de apoio e o tempo leve uma voz individual pode criar uma dissonância em relação a outra, contanto que a voz que se move o faça por grau conjunto. Palestrina praticou uma excepção mais antiga a esta regra (não explicitamente reconhecida por Zarlino), que veio mais tarde a ser designada pelo nome de *cambiata*[4]*;* uma voz salta uma terceira descendente para formar uma consonância, em vez de a antigir por grau conjunto. A dinâmica deste processo de consonância e dissonância pode ser examinada em pormenor no exemplo 8.5, no qual as quatro vozes mais graves dos compassos 10-15 são apresentadas nos seus valores temporais originais. (A inicial P significa nota de passagem, R é um retardo e C uma *cambiata;* os números indicam o intervalo dissonante e a sua resolução e as setas assinalam os tempos de apoio e os leves.)

A suavidade das linhas diatónicas e a aplicação discreta da dissonância conferem à música de Palestrina uma serenidade e uma transparência que nenhum outro compositor consguiu igualar. Uma outra das belezas do seu contraponto — como, afinal, de toda a boa polifonia vocal — reside no manejo da sonoridade, no agrupamento, distanciamento e duplicação das vozes em combinação vertical. Fazendo variar o agrupamento das vozes, pode obter-se um grande número de matizes e sonoridades subtilmente diferentes a partir de um mesmo acorde. Alguns serão mais equilibrados ou mais eficazes do que outros, embora seja concebível que cada um deles possa ser útil numa situação determinada ou para se obterem determinados efeitos expressivos ou de colorido.

As sonoridades verticais de Palestrina, a que sempre se chega por um movimento lógico e natural das várias vozes, são das mais homogéneas e satisfatórias de toda a música do século xvi; estas sonoridades são, em parte, responsáveis pela variedade e pelo contínuo interesse que nos despertam obras extensas, totalmente construídas sobre aquilo que poderia parecer um vocabulário harmónico extremamente limitado. Palestrina raramente utiliza determinado registo ou determinado distanciamento das

[3] V., em particular, o capítulo 42 da terceira parte, «Diminished counterpoint for two voices: how dissonances may be used», *in* Zarlino, *The Art of Counterpoint,* trad, de Guy A. Marco e Claude V. Palisca, pp. 92-102.

[4] O termo significa «trocada», ou seja, uma dissonância é trocada por uma consonância, como sucederia no exemplo 8.5 se na voz do meio duas colcheias *Sol-Fá* soassem contra *Lá,* e não contra *Sol.* Este esquema de dissonância-consonância é o inverso do esquema normal de consonância-dissonância nos tempos relativamente predominantes, sendo, por conseguinte, uma dissonância «trocada» por uma consonância. A *cambiata* de Palestrina, que encontramos também em peças anteriores do século xvi, omite a nota consonante intermédia.

*Exemplo* ***8.5****— Análise contrapontística do exemplo* ***8****.4, comp. 10-15, tenores t e ti e baixos t e n*

vozes por motivos dramáticos; os seus efeitos situam-se unicamente no reino da sonoridade, como se pretendesse demonstrar de quantas formas diferentes podem combinar-se intervalos simples consonantes, utilizando apenas quatro, cinco ou seis vozes sem acompanhamento. Tomemos um exemplo simples: no *Agnus Dei I* da missa de Palestrina *Veni sponsa Christi*[5] as combinações *Fá-Lá-Dó* ou *Lá-Dó--Fá* aparecem vinte e uma vezes. Talvez possamos ouvi-las todas como harmonicamente idênticas — ou seja, como versões do acordo de *Fá* maior —, mas, em termos de som efectivo, são dezoito combinações e posições diferentes do acorde (exemplo 8.6).

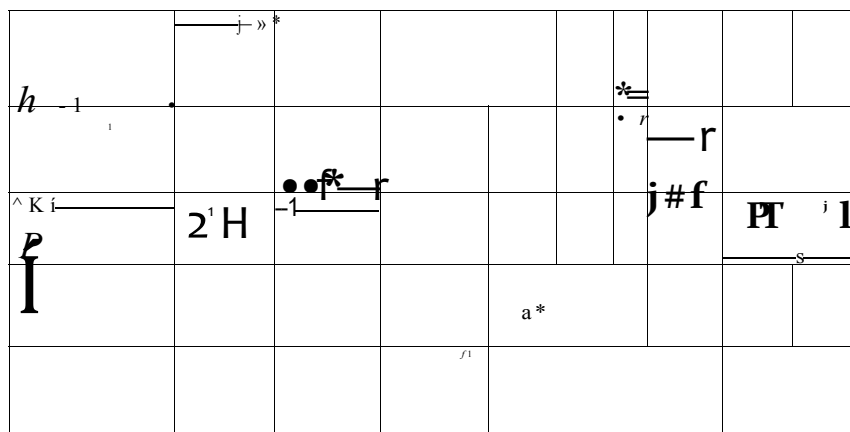
*Exemplo* ***8.6*** *— Sonoridade de* Fá, Lá *e* Sol *no* Agnus Dei I *da missa de Palestrina* Veni sponsa Christi

JU

*f*

O ritmo da música de Palestrina, como o de toda a polifonia do século xvi, compõe-se dos ritmos das várias vozes mais um ritmo colectivo resultante da combinação harmónica e contrapontística das linhas. O exemplo 8.7 apresenta os sete primeiros compassos do exemplo 8.4, mas com as barras divisórias dos compassos colocadas em cada uma das vozes de acordo com o seu ritmo natural; este exemplo demonstra graficamente como são independentes as linhas individuais. No entanto, o ritmo colectivo, que se ouve quando soatn todas as vozes, dá a impressão de uma sucessão bastante regular de «compassos» de \ ou de *, separados, não por acentos tónicos, mas, acima de tudo, pelas mudanças harmónicas e pela localização de retardos sobre tempos fortes. Esta regularidade rítmica suavemente marcada é característica do estilo de Palestrina.

Versão transposta: v. MM, n.° 24.

*Exemplo 8.7— Ritmos no* Agnus Dei I *da* Missa do Papa Marcelo *de Palestrina*

Este mesmo ***Agnus Dei*** ilustra ainda o modo como Palestrina confere unidade a uma composição por meios puramente musicais. Externamente, o movimento assemelha-se ao de um motete típico de Gombert: cada frase do texto tem o seu motivo musical, e o desenvolvimento contrapontístico de cada motivo entrelaça-se com o do seguinte através de uma cadência em que as vozes se sobrepõem, detendo-se umas enquanto as outras continuam. Mas na obra de Palestrina a ligação entre motivos não se faz por mera sucessão; a unidade é obtida através de uma escolha atenta dos graus do modo para as cadências principais e através da repetição sistemática.

Era este o método normal de trabalho de Palestrina. Todavia, na ***Missa do Papa Marcelo*** o compositor esforçou-se conscientemente por conseguir, além disso, uma maior inteligibilidade do texto. A missa foi escrita em 1562-1563, no preciso momento em que se debatia a questão da compreensão do texto e em que o Concílio de Trento promulgou o ***Cânone sobre a Música a Utilizar na Missa,*** no qual se exige «que as palavras sejam claramente entendidas por todos» (v. vinheta).

NAWM 44 — GIOVANNI DA PALESTRINA, *Credo* DA *Missa do Papa Marcelo*

O *Credo é* sempre um desafio para o compositor, dada a importância e a extensão do texto. Aqui Palestrina põe as vozes a pronunciar uma determinada frase simultaneamente, e não à maneira desfasada da polifonia imitativa. Facilmente poderia ter caído na monotonia inerente aos tons de salmos harmonizados — o *falsobordone* —, então correntes nas igrejas italianas e espanholas e que encontramos, por exemplo, nos famosos *impropério* do mesmo Palestrina. Em vez disso, o compositor descobriu uma nova fonte de variedade.

Palestrina dividiu o coro de seis vozes em diversos grupos mais pequenos, cada qual com o próprio colorido sonoro, e reservou a plenitude das seis vozes para palavras cruciais ou especialmente relevantes, como *per quem omnia facta sunt* («por quem foram feitas todas as coisas») ou *Et incarnatus est* («E encarnou»). Deste modo, algumas vozes não cantam determinadas partes do texto, já que se recorre muito pouco à habitual imitação ou repetição.

O exemplo 8.8 ilustra esta abordagem flexível das texturas musicais. Ao grupo C--A-T II-B I responde o grupo C-T I-T II-B II, cantando as mesmas palavras, *Et in unum Dominum.* Cada grupo pronuncia um segmento inteligível do texto ao ritmo da fala e tem a própria cadência, em ambos os casos uma cadência fraca baseada na sucessão sexta maior-oitava. Depois um trio canta *Filium Dei unigenitum,* talvez com a intenção de sugerir a essência tripla e una da Trindade, mas a textura é agora diferente — é uma revivescência do *fauxbourdon.* A escola de Willaert não via com bons olhos o *fauxbourdon,* considerando-o uma técnica grosseira e rude, mas Palestrina aplica-a com excelentes efeitos aqui e noutros pontos do *Credo,* tanto para criar, com os acordes de sexta e terceira, uma alternativa às quase constantes combinações de quinta e terceira como talvez para evocar a aura de uma época distante e mais devota. No campasso 27 há uma cadência perfeita, mas também ela é atenuada pela terceira no *cantus.* Palestrina reserva uma cadência verdadeiramente final para a conclusão da parte seguinte, a cinco vozes, sobre a frase *de Deo vero* (comp. 38).

*Exemplo* ***8.8*** *— Palestrina,* Credo *da* Missa do Papa Marcelo

15

**Cantus**

**Et______in u - num Dó-mi-num,er** ***in u • num Dó-***

**Altus**

**Et______in u - num Dó - mi - num.**

**Tenor I**

**Et in u - num Dó-**

**Tenor II**

**Et______in u - num Dó - mi - num,** ***et in u • num Dó-***

**Bassus I**

**Et______in u - num Dó - mi - num**

**Bassus**

**Et in u - num Dó-**

20

***mt-num*** **Je - sum Chri - stum,**

**Fi - li-um De - i u - ni - gé - ni-tum. Et**

**mi-num Je - sum Chri - stum, Fi - li-um De - i u - ni - gé - ni-tum.**

***mi-num*** **Je - sum Chri - stum, Et-**

**Fi - li-um De - i u - ni - gé - ni-tum. Et_**

**mi-num Je - sum Chri - stum. Et_**

25

ex Pa-tre na - tum an - te ó-mni - a saé - cu - la-

ex Pa - tre na - tum an - te 6 - mni - a saé cu - la.

ex Pa-tre na - tum an - te ó-mni - a saé - cu - la.

ex Pa-tre na - tum

ex Pa-tre na - tum an - te ó-mni - a saé - cu - la.

*£ creio em um só Senhor Jesus Cristo, Filho Unigénito de Deus, nascido do Pai antes de todos os séculos.*

Palestrina evita ainda a monotonia por meios rítmicos. Tal como no *Agnus Dei* acima analisado, cada uma das vozes situa os acentos sobre tempos diferentes do compasso; as sílabas acentuadas podem corresponder a qualquer tempo; só as cadências, fracas ou fortes, repõem a alternância normal de tempos apoiados e leves. Por exemplo, no trecho *Et in unum Dominum* o ouvinte escuta a seguinte alternância de ritmos de pulsação ternária, binária e simples: 3 2 2 2 1 3 3 3 1 3 2 2.

O estilo de Palestrina foi o primeiro na história da música ocidental a ser conscientemente preservado, isolado e tomado como modelo em épocas posteriores, quando os compositores, naturalmente, escreviam já um tipo de música totalmente diferente. Era este estilo que os compositores tinham geralmente em mente quando, no século xvii, falavam de ***stile antico*** (estilo antigo). A sua obra chegou a ser considerada como a encarnação do ideal musical de certos aspectos do catolicismo que vieram a ser especialmente sublinhados no século xix e no princípio do século xx.

**CONTEMPORÂNEOS DE PALESTRINA** — Dos compositores que prolongaram e contribuíram para consagrar o estHo musical de Palestrina, devemos referir antes de mais Giovani Nanino (c. 1545-1607), discípulo de Palestrina, seu sucessor em Santa Maria Maior e mais tarde mestre da capela papal, que se conta entre os mais destacados compositores da escola romana. Felice Anerio (1560-1614), discípulo de Nanino, sucedeu em 1594 a Palestrina no posto de compositor oficial da capela papal. Giovanni Animuccia (c. 1500-1571) foi o predecessor de Palestrina em S. Pedro. Distinguiu-se principalmente pelas ***laude*** que escreveu para a Congregação do Oratório em Roma. Esta congregação teve origem nas reuniões organizadas por um sacerdote florentino (posteriormente canonizado), Filippo Neri, nas quais se faziam leituras religiosas e exercícios espirituais, a que seguia o canto das ***laude;*** o nome vem do

primeiro local de reunião, o «oratório» de uma igreja de Roma. Algumas *laude* e outras canções religiosas análogas vieram mais tarde a ser apresentadas sob forma de diálogo ou em versões dramatizadas.

**VICTORIA** — Depois de Palestrina, o compositor mais ilustre da escola romana foi o espanhol Tomás Luis de Victoria (1548-1611). Como o demonstra a carreira de Morales, houve ao longo de todo o século xvi uma relação estreita entre compositores espanhóis e romanos. Victoria foi para o Colégio Germânico dos Jesuítas em Roma no ano de 1571; estudou, provavelmente, com Palestrina e sucedeu-lhe como professor no seminário em 1571; regressando a Espanha cerca de 1587, tornou-se capelão da imperatriz Maria, para cujas exéquias escreveu, em 1603, uma famosa missa de *requiem.* As suas composições são exclusivamente sacras. Embora o estilo se assemelhe ao de Palestrina, Victoria impregna muitas vezes a música de uma intensidade na expressão do texto que é, ao mesmo tempo, absolutamente pessoal e tipicamente espa-

*No* Funeral do Conde de Orgaz *(1586), de El Greco, o artista fundiu muitos elementos maneiristas numa única visão extática (Toledo, Espanha, S. Tomé)*

nhola. Bom exemplo da sua obra é o motete *O vos omnes*[6]: em vez dos ritmos suaves e regulares de Palestrina, as linhas musicais são entrecortadas como que por exclamações soluçantes; frases de brilho impressionante [*attendite universi populi* («contemplai, todos os povos»)] dão lugar a gritos lamentosos sublinhados por reminiscências de *fauxbourdon* e por pungentes suspensões dissonantes [*sicut dolor meus* («como a minha dor»)]. A arte de Palestrina é comparável à de Rafael; a de Victoria, com o seu apaixonado fervor religioso, assemelha-se à do seu contemporâneo El Greco.

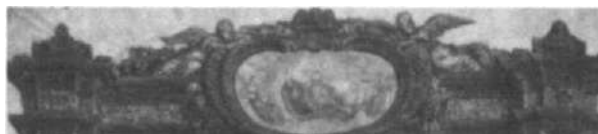
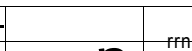
Outros compositores espanhóis que se notabilizaram no campo da música sacra foram Francisco Guerrero (1528-1599), que trabalhou em várias cidades espanholas e partiu para Roma em 1574, e o catalão Juan Pujol (c. 1573-1626), que pertence cronologicamente a um período posterior, mas cujo estilo é ainda essencialmente o da escola de Palestrina e Victoria.

Os últimos representantes da ilustre linhagem dos compositores franco-flamengos do século XVI foram Philippe de Monte e Orlando di Lasso. Ao contrário de Palestrina e Victoria, grande parte da obra destes compositores foi profana. Ainda assim, Monte escreveu 38 missas e mais de 300 motetes, nos quais revelou um perfeito domínio da antiga técnica contrapontística, embora não sem algumas inflexões mais modernas.

**ORLANDO DI LASSO** — Conta-se, ao lado de Palestrina, entre os grandes compositores de música sacra de finais do século XVI. Todavia, enquanto Palestrina foi, acima de tudo, o mestre da missa, a glória de Lasso reside principalmente nos seus motetes. Tanto na sua carreira como nas suas composições, Lasso foi uma das figuras mais cosmopolitas da história da música. Aos 24 anos tinha já publicado livros de madrigais, *chansons* e motetes, e a sua produção total veio a ultrapassar as 2000 obras. Os salmos penitenciais[7] (escritos por volta de 1560), embora sejam talvez as mais conhecidas das suas peças sacras, não são plenamente representativos do seu estilo. A sua principal colectânea de motetes, o *Magnum opus musicum,* foi publicada em 1604, dez anos depois da sua morte. Contrastando com a natureza comedida, moderada e clássica de Palestrina, Lasso tinha um temperamento impulsivo, emotivo e dinâmico. Nos motetes tanto a forma de conjunto como os aspectos do pormenor derivam de uma abordagem retórica, descritiva e dramática do texto.

Nos últimos anos da sua vida, sob a influência do espírito da Contra-Reforma, Lasso dedicou-se exclusivamente a compor sobre textos religiosos, em particular madrigais espirituais, renunciando às canções «alegres» e «festivas» da juventude em proveito de uma música com «mais substância e energia». Contudo, não podemos falar propriamente de um estilo de Lasso; trata-se de uma figura demasiado versátil. O contraponto franco-flamengo, a harmonia italiana, a opulência veneziana, a vivacidade francesa, a gravidade alemã, tudo isto encontramos na sua obra, que, mais plenamente do que a de qualquer outro compositor do século XVI, resume as realizações de uma época.

[6] Publ. *in* HAM, n.° 149.

[7] Salmos 6, 32, 51, 102, 130 e 143 na versão da Bíblia do rei Jaime e 6, 31, 37, 50, 101, 129 e 142 da *Vulgata.*

*Orlando di Lasso ao virginal, dirigindo o seu conjunto de câmara na Galeria de S. Jorge, na corte do duque Alberto V, em Munique. Vêem-se na imagem três meninos do coro, cerca de vinte cantores e quinze instrumentistas. Miniatura de Hans Mielich (1516-•1573) num manuscrito dos* Salmos Penitenciais *de Lasso (Munique, Bayerische Staatsbibliothek, Mus. ms. A. il, fl. 187)*

**NAWM** 37 — **ORLANDO DI LASSO, MOTETE:** *Cum essem parvulus*

Nesta obra, composta em 1579 sobre uma epístola de S. Paulo (I Coríntios, 13, 11), a textura, a técnica contrapontística e a forma, bem como a temática e a figuração melódica, estão absolutamente subordinadas ao texto. A reminiscência de S. Paulo, *Cum essem parvulus* («Quando eu era criança»), é confiada ao *cantus* e ao *altus i,* por forma a evocar a voz de uma criança, cujos movimentos rápidos são simbolizados pelas pequenas escalas (oito notas no exemplo 8.9, valores originais das notas em NAWM 37). Quando as quatro vozes inferiores do coro cantam *Loquebar* («Eu falava»), a nossa atenção desvia-se da criança para o narrador, S. Paulo. **O** paralelismo retórico dos segmentos seguintes do texto — «entendia como uma criança, raciocinava como uma criança» — levou o compositor a optar por construções igualmente paralelísticas na música. Mas reserva o coro completo a seis vozes para *factus sum vir* [(depois que) me tornei homem]. **O** contraste mais dramático estabelece-se entre a secção do texto *videmus nunc per speculum in aenigmate* («agora vemos num espelho, e de maneira confusa») e *tunc autem facie adfaciem* («mas depois veremos face a face»). **O** *videmus é* representado por três breves trechos numa textura bastante difusa, algo desconcertante, enquanto *o facie ad faciem* se ouve duas vezes em acordes fundamentais de nota contra nota em estilo declamatório, primeiro em compasso binário e depois, acelerado, em compasso ternário. Lasso não só introduziu personagens dramáticas na sua música, como ilustrou quase todas as inflexões e imagens retóricas da epístola.

*Exemplo 8.9 — Orlando di Lasso, motete:* Cum essem parvulus

***Quando eu era criança, falava como uma criança, entendia como uma criança, raciocinava como uma criança [...]***

**WILLIAM BYRD** — O último dos grandes compositores da igreja católica do século xvi foi William Byrd, de Inglaterra. Byrd nasceu em 1543 e é provável que em criança tenha estudado música com Thomas Tallis. Foi nomeado organista da catedral de Lincoln em 1563; cerca de dez anos mais tarde mudou-se para Londres para exercer funções como membro da capela real, posto que conservou até ao fim da vida, apesar de ter continuado a ser católico romano. A partir de 1575 deteve, primeiro juntamente com Tallis e após a morte deste, em 1585, por conta própria, o monopólio da imprensa musical em Inglaterra. Morreu em 1623.

As obras de Byrd incluem canções polifónicas inglesas, peças de tecla e música para a igreja anglicana; as suas melhores peças são, indubitavelmente, as missas e

motetes latinos. Tendo em conta a situação religiosa na Inglaterra da época, não é de admirar que Byrd apenas tenha escrito três missas (respectivamente para três, quatro e cinco vozes); no entanto, estas são, sem sombra de dúvida, as melhores missas alguma vez escritas por um compositor inglês.

Os primeiros motetes de Byrd destinavam-se, provavelmente, a reuniões religiosas particulares, mas os dois livros de *Gradualia* (1605, 1607) foram concebidos para uso litúrgico. Na dedicatória do *Gradualia* de 1605 Byrd prestou o seu tributo ao poder dos textos das Escrituras para inspirarem a imaginação de um compositor:

> Descobri que há um tal poder oculto e acumulado nessas palavras [das Escrituras] que — não sei dizer como —, para quem medita nas coisas divinas, ponderando-as com minuciosa concentração, todas as melodias mais apropriadas lhe acodem como que de sua espontânea vontade e se apresentam livremente quando o espírito está atento e à escuta.

**NAWM 38 — WILLIAM BYRD, MOTETE:** *TU es Petrus*

O compositor trabalhou aqui sobre um excerto dos Evangelhos para a festa de S. Pedro e S. Paulo, apóstolos (Mateus, **16, 18),** texto que serve também como versículo do aleluia e do comúnio para esse dia, 29 de Junho. Este motete a seis vozes, publicado na antologia *Gradualia seu cantionum sacrarum* (Londres, **1607),** ilustra a aplicação por Byrd do método da -imitação sistemática. Começa com uma fuga livre sobre dois temas anunciados no primeiro compasso, respectivamente no soprano n e no contralto. Nalgumas das exposições do primeiro tema Byrd interrompe o texto, *Tu es Petrus* («Tu és Pedro»), com uma pausa de semibreve para evitar a dissonância com determinadas vozes — o tipo de quebra num segmento significativo de um texto que a escola de Willaert considerava incorrecta. Ao chegar às palavras *aedificabo Ecclesiam meam* («edificarei a minha igreja») representa a construção da Igreja através de um tema que sobe uma oitava, primeiro por meio de uma terceira menor, em seguida em movimento por grau conjunto (v. o exemplo **8.10).** Mais de vinte imitações deste motivo, com muito rara alteração dos intervalos, fazem-se ouvir nas diversas vozes, boa parte das vezes sobre um pedal na palavra *petram* (pedra), sublinhando, assim, o trocadilho com o nome do apóstolo sobre quem, como sobre uma pedra, Cristo quer construir a sua igreja. O facto de Byrd evitar as cadências ao longo de toda esta secção de catorze compassos e uma ou outra sugestão de *fauxbourdon* no aleluia final evocam a música continental do início do século XVI. Mas a grandiosa metáfora de Byrd sobre a construção de uma igreja aproxima mais a peça do madrigal de finais do século.

*Exemplo 8.10— William Byrd, motete:* Tu es Petrus

/\..V t? soíbre ***esta pedra edificarei a minha igreja.***

**Com a autorização da Oxford University Press.**

Aparentemente, Byrd foi o primeiro compositor inglês a observar as técnicas imitativas continentais ao ponto de as utilizar imaginativamente e sem qualquer sentido de coerção. A textura da música está impregnada dessa característica vocal tipicamente inglesa que já encontrámos na música de Tallis.

## A escola veneziana

A SITUAÇÃO SOCIAL DE VENEZA — No século xvi Veneza era (depois de Roma) a cidade mais importante da Península Italiana. Cidade-estado independente, geograficamente segura e isolada no meio das suas lagunas (embora mantivesse algumas colónias em terra firme), alheia às querelas políticas dos vizinhos, nominalmente uma república, mas na realidade uma oligarquia extremamente fechada, porto mais importante do comércio europeu com o Oriente, Veneza atingira no século xv o auge do poder, riqueza e esplendor. As guerras e outros contratempos diminuíram a sua posição no século xvi, mas a civilização florescente que era o resultado da sua passada prosperidade prosseguiu sem declínio notório.

O coração e centro da cultura musical veneziana era a grande igreja de S. Marcos, do século xi, com as suas cúpulas bizantinas, os resplandecentes mosaicos de ouro e o amplo interior banhado de uma velada luz verde-dourada. Tal como a própria Veneza, também S. Marcos era independente: o clero, incluindo os músicos, era mais directamente responsável perante o *doge* do que perante qualquer autoridade eclesiástica exterior. A maioria das grandes cerimónias cívicas de Veneza tinham lugar nesta igreja e na vasta *piazza* fronteira. Deste modo, a maior parte da música veneziana era concebida como uma manifestação da majestade tanto do estado como da Igreja e destinava-se a ser ouvida em ocasiões solenes e festivas em que essa majestade era publicamente ostentada com o máximo possível de pompa e circunstância. Além destas circunstâncias, recorde-se que a vida veneziana pouco tinha do ascetismo e da atmosfera de devoção que caracterizavam Roma. Veneza encarava a religião com mais ligeireza: o seu espírito era hedonista, extrovertido. Os amplos interesses comer-

Ciarlatani, *ou bufões e comediantes, em três palcos concorrentes na Praça de S. Marcos, em Veneza. No primeiro plano vemos uma companhia de* commedia delTarte, *de que um dos elementos toca alaúde. Gravura de Giacomo Franco Forma, finais do século xvi (Copenhaga, Kongelige Kobherstik Samling)*

ciais, em especial o secular comércio com o Oriente, tinham-lhe conferido uma atmosfera peculiar, cosmopolita e faustosa.

A música na igreja de S. Marcos era superintendida por funcionários do estado, e não eram poupados esforços nem dinheiro para a manter à altura das ilustres tradições venezianas. O posto de mestre da capela era o cargo musical mais cobiçado de toda a Itália. Havia dois órgãos, e os organistas, escolhidos através de um exame rigoroso, eram sempre artistas de nomeada. No século xvi foram mestres de capela de S. Marcos Willaert, Rore, Zarlino e Baldassare Donati; entre os organistas contaram-se Jacques Buus, Annibale Padovano, Cláudio Merulo, Andrea Gabrieli e o seu sobrinho Giovanni Gabrieli (c. 1553-1612). Estes homens não eram apenas maestros e executantes, eram também compositores famosos, e, como se verá, à medida que avançava o século, os setentrionais (Willaert, Rore, Buus) foram sendo substituídos por italianos.

Muitos compositores venezianos do século xvi deram um contributo assinalável para o madrigal, e Veneza produziu a melhor música de órgão de toda a Itália. A música veneziana caracterizava-se por uma textura plena e rica, era mais homofónica do que contrapontística, de sonoridade variada e colorida. Nos motetes faziam regra as harmonias com base em acordes maciços, em lugar das linhas polifónicas intrincadas dos compositores franco-flamengos.

**MOTETES POLICORAIS VENEZIANOS** — Desde o tempo de Willaert, e mesmo antes, que os compositores da região veneziana escreviam frequentemente para coro duplo. Faziam--no em particular no caso dos salmos, que se prestam à execução antifonal. Havia um conjunto de cinco salmos, que começavam todos com uma forma do verbo *laudare* e eram por isso conhecidos como os cinco *laudate,* que se cantavam nas primeiras vésperas de um grande número de festividades com esta técnica de coros divididos. Este tipo de execução dava um brilho acrescido a estas ocasiões, nas quais se removia o altar normal, pintado, por forma a revelar um belo altar de talha dourada. O uso de *cori spezzati* (coros divididos) não era originário de Veneza nem peculiar a esta cidade (o *Stabat Mater* de Palestrina, por exemplo, é escrito para coro duplo), mas esta prática era bem apropriada e contribuiu para incentivar o tipo homofónico de escrita coral e a ampla organização rítmica que os compositores venezianos privilegiavam. Juntamente com as vozes soavam não apenas o órgão, mas também muitos outros instrumentos — sacabuxas, cornetos de madeira, violas. Nas mãos de Giovanni Gabrieli, o maior dos mestres venezianos, as forças interpretativas adquiriram proporções inauditas: utilizavam-se dois, três, quatro ou mesmo cinco coros, cada um deles com uma combinação diferente de vozes agudas e graves e cada um conjugado com instrumentos de timbres diversos, respondendo antifonalmente uns aos outros, alternando com vozes solistas e unindo-se em maciços clímaces sonoros. Um bom exemplo disto é o motete de Gabrieli *In ecclesiis*[6]. Neste tipo de obras explorava-se um novo princípio de composição, a saber, o do contraste e oposição de sonoridades; este contraste tornou--se um factor fundamental do estilo *concertato* do período barroco.

**NAWM 83 — GIOVANNI GABRIELI, MOTETE:** *Hodie completi sunt dies pentecostes*

Este motete para dois coros de quatro vozes e órgão sobre o texto da antífona das segundas vésperas do domingo de Pentecostes ilustra bem até que ponto Gabrieli se afasta da prática polifónica habitual. Em vez de começar de forma imitativa, lança um motivo de quatro notas sobre as palavras *completi sunt,* avançando e retrocedendo entre os dois coros. Em vez das suaves linhas vocais de Palestrina, Gabrieli saúda a desejada vinda do Espírito Santo, ao cumprir-se o tempo de Pentecostes, em *dies pentecostes,* com um motivo alegremente recortado, em que uma sílaba corresponde a uma semicolcheia, que não é mais do que uma dissonância ornamental (exemplo 8.11). (No estilo de Palestrina a nota mais breve para uma sílaba é a mínima.) O primeiro *alleluia* é ocasião para introduzir o ritmo ternário e algumas dissonâncias livremente acrescentadas, fazendo soar um acorde que apresenta simultaneamente a quinta e a sexta sobre o baixo, seguido de um acorde de sétima (comp. 17). Embora a impressão seja a de uma pura energia rítmica e fantasia musical em acção, um exame mais atento revela que por trás de muitas inflexões está o desejo de ilustrar certas palavras. Por exemplo, em *et tribuit eis charismatum dona* [e (o Espírito Santo) distribuiu-lhes os dons da graça] à palavra *distribuir* corresponde um breve motivo de oito colcheias, enquanto graciosos grupetos caracterizam «dons da graça». No colorido prismático desta obra Gabrieli captou, como ninguém antes dele, o esplendor do Pentecostes.

Giovanni Gabrieli, *Opera omnia,* ed. Denis Arnold, vol. 5, Neuhausen-Stuttgart, 1969, pp. 32-55.

*Exemplo **8.11** — Giovanni Gabrieli, motete:* Hodi completi sunt

***[Completam-se hoje] os dias do Pentecostes, aleluia.***

A INFLUÊNCIA VENEZIANA — A escola veneziana, em toda a parte admirada como a mais progressiva da Itália, exerceu uma ampla influência em finais do século xvi e início do seguinte. No Norte da Itália foram numerosos os discípulos e seguidores de Gabrieli e muitos espalharam-se também pela Alemanha, Áustria e Escandinávia. O mais famoso dos seus discípulos directos foi o alemão Heinrich Schütz. Um notável arauto do estilo veneziano na Alemanha do Norte foi Hieronymus Praetorius (1560--1629), de Hamburgo. Jacob Handl (1550-1591), eslovénio de nascimento — conhecido também pela forma latina do seu nome, Jacobus Gallus —, trabalhou em Olmutz e Praga; a maioria das suas obras, em particular os motetes para coro duplo, revelam uma forte afinidade com o estilo veneziano. Os motetes de Hans Leo Hassler, discípulo alemão de Giovanni Gabrieli, são predominantemente policorais, com uma plenitude sonora e uma riqueza harmónica tipicamente venezianas. Na Polónia o estilo policoral foi cultivado por Mikolaj Zielenski (f. 1615) e muitos outros.

## Resumo

A análise da música da segunda metade do século xvi, a que consagrámos os últimos capítulos, ultrapassou, por vezes, a fronteira arbitrária do ano de 1600, que

tínhamos fixado como limite do período renascentista. A razão deve-se, naturalmente, ao facto de as mudanças no estilo musical se processarem gradualmente, de forma complexa, e em momentos diferentes nos vários lugares. É evidente que certas práticas do Renascimento tardio persistiram durante boa parte do século XVII e muitas características da música do início do período barroco começaram a manifestar-se muito antes do fim do século **XVI.**

Consideremos agora de que forma a evolução que se verificou entre 1450 e 1600 afectou cinco aspectos genéricos do estilo musical.

TEXTURA — Em finais do século xvi ainda era regra, nas obras de Palestrina, Lasso, Byrd e Gabrieli, a textura característica de partes vocais contrapontísticas similares, como o havia sido na música de Ockeghem e Josquin. E esta textura, mais do que qualquer outra feição isolada, que caracteriza a música do Renascimento. Em contrapartida, a homofonia começara a invadir todas as formas de escrita polifónica. O seu predomínio na escola veneziana é já um prenúncio da evolução ulterior.

RITMO — O ritmo, apoiado na alternância de consonância e dissonância, no âmbito do sistema modal do século xvi, tornara-se, em finais do século, relativamente regular e previsível, mesmo no estilo contrapontístico de Palestrina e em composições aparentemente tão livres como as tocatas para órgão venezianas. A barra divisória de compasso nas edições modernas de Palestrina, Gabrieli e Byrd já não é a intrusão que, por vezes, parece ser nas edições modernas de Ockeghem e Josquin. O ritmo básico da música vocal era o compasso binário *alia breve,* alternando também com uma proporção ternária ou com agrupamentos ternários dissimulados no compasso binário.

MÚSICA E LETRA — A *musica reservata,* os matizes descritivos e expressivos do madrigal, as aberrações cromáticas de Gesualdo e as sonoridades esplendorosas dos maciços coros venezianos são outros tantos sinais da tendência, nas últimas décadas do século xvi, para uma viva exteriorização expressiva no domínio musical. Esta tendência é levada ainda mais longe no século XVII, tomando corpo nas novas formas da cantata e da ópera. Com o nascimento das formas instrumentais puras *(ricercare, canzona* e *toccata),* a música do Renascimento tinha já começado a transcender as palavras; esta linha evolutiva prossegue também sem quebras nas épocas ulteriores. E, por último, enquanto as canções a solo do Renascimento eram peças líricas, não muito diferentes no estilo dos madrigais, uma das principais inovações da viragem do século foi a descoberta de que a canção a solo podia ser utilizada como veículo para a expressão dramática. Os violentos estados de alma expressos por Gesualdo e Gabrieli através de um conjunto de vozes passam a exprimir-se em solos com acompanhamento instrumental.

# Bibliografia

## Colectâneas de música

Edições modernas das obras completas dos compositores citados neste capitulo: Byrd: *The Collected Vocal Works of William Byrd,* ed. E. H. Fellowes, Londres, Stainer & Bell, 1937--1950, 20 vols., sendo os vols. 18 a 20 consagrados à música de tecla; ed. revista de T. Dart,

1970-, sob o título *The Collected Works;* Clemens non Papa: CMM, 4, ed. K. Ph. Bernet Kempers; G. Gabrieli: CMM, 12, ed. D. Arnold; Goudimel: *Oeuvres complètes,* ed. Henri Gagnebin, Rudolf Hausier, Eleanor Lawry, Gesamtausgaben 3, Brooklyn, Institute of Mediaeval Music, 1967-1983, e também H. Expert (ed.), *Maîtres musiciens de la Renaissance française,* vols. 2, 4, 6; Guerrero: *Monumentos de la Musica Espahola,* 16 e 19, M. Querol Gavalda (ed.); Handl: *Collected Edition,* ed. Dragotin Cvetko, Ljubljana, 1966-, DTOe, vols. 12, 14, 30, 40, 48, 51, 52, 78, 94, 95, 118, 119; Hassler: *Sämtliche Werke,* ed. C. Russell Crosby, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1961-; Lasso: *Sämtliche Werke,* ed. F. Haberl e A. Sandberger, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1894-1927, reed. 1974, e *Sämtliche Werke, neue Reihe,* ed. S. Hermelink *et ai,* Kassel, Bärenreiter, 1956-; Lechner: *Werke,* ed. K. Ameln, Kassel, Bärenreiter, 1954-; Le Jeune: *Maîtres musiciens de la Renaissance française,* 11, 21, 22, 23, ed. H. Expert, e *Airs,* ed. D. P. Walker (AIM); Merulo: CMM, 51; Monte: *Opera,* Van den Borren e Nuffel (eds.), Bruges e Dusseldorf, Schwann, 1927-1939, reed. Nova Iorque, 1965, e *Opera, New Complete Edition,* R. B. Lenaerts (ed.), Lovaina, University Press, 1975-; Palestrina: *Opera omnia,* ed. Theodor de Witt, F. X. Haberl *et ai,* Leipzig, Bretkopf & Härtel, 1862-1903; DdT, 1, ed. H. Bellermann, 1896; *Le opere complete,* ed. R. Casimiri e L. Virgili, Roma, Fratelli Scalera, 1939-. A *Pope Marcellus Mass (Missa do Papa Marcelo)* está editada nas Norton Critical Scores, ed. L. Lockwood; H. Praetorius: DdT, 23; M. Praetorius: *Gesamtausgabe der musikalischen Werke,* ed. F. Blume, A. Mendelssohn, W. Gurlitt, Wolfenbüttel, Kallmeyer, 1928-1940, 1960; Pujol: ed. Angles, biblioteca de Catalunya, vols. 3, 7; Schein: *Sämtliche Werke,* ed. A Prüfer, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1901-1923, incompleta; *Neue Ausgabe sämtliche Werke,* ed. A. Adrio, Kassel, Bärenreiter, 1963-; Schutz: v. a bibliografia do cap. 9; Senfl: *Sämtliche Werke,* Basileia, Hug, e Wolfenbüttel, Möseler, 1937-; Sweelinck: *Werken,* ed. M. Seiffert, H. Gehrmann, Haia, Nijhof, e Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1894-1901, reed. 1968, ed. rev. e aumentada em 1943, Amsterdão, Alsbach, e *Opera omnia, editio altera,* ed. R. Lagas *et. al.,* Amsterdão, Alsbach, 1957-; Victoria: *Opera omnia,* ed. F. Pedrell, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902-1913, reed. 1965, e *Opera omnia,* ed. corrigida e aumentada, ed. H. Angles, *Monumentos de la Música Espahola,* 25, 26, 30, 31; Walther: *Sämtliche Werke,* ed. O. Schröder, Kassel, Bärenreiter, 1953-1973; Zielenski: *Opera omnia,* ed. J. Berwaldt, *Monumento musicae in Polónia,* ser. A, í/l, *ii/2.*

A *Deudsche Messe* de Lutero (1952) foi editada em fac-símiles pela Bärenreiter, Kassel, 1934.

O *Geystliche gesangk Buchleyn,* de Johann Walther, 1524, está publicado em EP, vol. 7 (ano 6).

A colectânea de Rhaw de 1554, *Newe deudsche geistliche Gesenge CXXIII* ocupa o vol. 34 de DdT.

Para a música sacra da Reforma em França e na Holanda, v. Pierre Pidoux, *Le Psautier huguenot du xvf siècle,* Basileia, Bärenreiter, 1962, e Waldo Seiden Pratt, *The Music of the French Psalter of 1562,* Nova Iorque, Columbia University Press, 1939.

O *Bay Psalm Book* foi publicado em edição fac-similada pela Chicago University Press, 1956; v. também Richard G. Appel, *Music of the Bay Psalm Book, 9."* ed., Brooklyn, Institute for Studies in American Music, 1975.

As composições de Andrea e Giovanni estão incluídas nos dois primeiros volumes de *Istitutioni e monumenti dell'arte musicale italiana,* Milão, Ricordi, 1931-1941.

## Leitura aprofundada

A obra de referência sobre a música sacra luterana é Friedrich Blume, *Protestant Church Music,* Nova Iorque, Norton, 1974.

Sobre a música inglesa de fins do século xvi e princípio do século xvn, v. Peter LeHuray, *Music and the Reformation in England, 1549-1660,* Nova Iorque, Oxford University Press, 1967, e E. H. Fellowes, *English Cathedral Music,* 5." ed. rev., J. A. Westrup, Londres, Methuem, 1969.

Sobre a música espanhola do período abrangido por este capítulo, v. Robert Stevenson, *Spanish Cathedral Music in the Golden Age,* Berkeley, University of California Press, 1961.

Sobre a música sacra italiana, v. Jerome Roche, *North Italian Church Music in the Age of Monteverdi,* Oxford, Clarendon Press, 1984.

Waldo S. Pratt, *The Music of the Pilgrims,* Boston, O. Ditson, 1921, inclui uma descrição do saltério de Ainsworth; v. também Irving Lowens, «The *Bay Psalm Book* in 17th-century New England», JAMS, 8, 1955, 22-29.

Os artigos de NG sobre Palestrina, Lasso, Byrd e Victoria foram editados, juntamente com uma bibliografia actualizada, sob o título *The New Grove High Renaissance Masters,* Nova Iorque, Norton, 1984.

*Palestrina*

A música de Palestrina é objecto de análise minuciosa na obra de Knud Jeppesen, *The Style of Palestrina and the Dissonance, 2."* ed., trad, de Edward J. Dent, Londres, Oxford University Press, 1946, e em Quentin W. Quereau, «Aspects of Palestrina's parody procedures, JM, 1, 1982, 198-216. Sobre a lenda da *Missa do Papa Marcelo,* v. os estudos incluídos na edição da Norton Critical Score, ed. Lewis Lockwood, Nova Iorque, Norton, 1975.

*Lasso*

Jerome Roche, *Lassus,* Oxford Studies of Composers, Londres, Oxford University Press, 1982, é a única monografia em língua inglesa dedicada a este compositor; v. também Clive Wearing, «Orlandus Lassus and the Munich Kapelle», EM, 10, 1982, 147-153.

*Byrd*

As obras mais importantes sobre Byrd são os três volumes da nova série «The Music of William Byrd»; 1, Joseph Kerman, *The Masses and Motets of William Byrd,* Berkeley, University of California Press, 1980; 2, Philip Brett, *The Songs, Services and Anthems of William Byrd* (em preparação); 3, Oliver W. Neighbor, *The Consort and Keyboard Music of William Byrd,* 1978.

*Escola veneziana*

Giovanni d'Alessi, «Precursors of Adriano Willaert in the practice of *coro spezzato»,* JAMS, 5, 1952, 187-210, e GLHWM, 3; James H. Moore, «The *vespro delle cinque laudate* and the role of *salmi spezzati* at St. Mark's», JAMS, 34, 1981, 249-278; sobre a relação entre a arquitectura e o estilo musical, v. David Bryant, «The *cori spezzati* of St. Mark's: myth and reality», EMH, 1, 1981, 165-186; sobre Gabrieli, v. Egon Kenton, *The Life and Works of Giovanni Gabrieli,* MSD, 16, Roma, 1967, e Denis Arnold, *Giovanni Gabrieli and the Music of the Venetian High Renaissance,* Londres, Oxford University Press, 1979.

# *Música do primeiro período barroco*

## Características gerais

Cerca de 1750 o viajado juiz-presidente Charles de Brosses lamentava que a fachada do palácio Pamphili, em Roma, tivesse sido reconstruída com uma espécie de ornamentação em filigrana mais própria para talheres do que para uma obra arquitectónica. Recorrendo à sua habitual linguagem pitoresca, deu-lhe o nome de *baroque* («barroco»)[1]. Assim teve início a carreira deste termo, que os historiadores da arte dos finais do século xix e início do século xx adoptaram para caracterizarem todo um período da arquitectura e das outras artes. Anos antes de Brosses introduzir o termo na crítica de arte, um crítico musical anónimo qualificara de *barocque* a música do *Hyppolyte et Aricie* de Rameau, obra estreada em 1733 e que na opinião deste crítico era barulhenta, pouco melodiosa, caprichosa e extravagante nas suas modulações, repetições e flutuações métricas[2].

Se a palavra *barroco* foi utilizada na crítica musical do século xvni com um sentido algo pejorativo, no século xix, através da crítica de arte de Jacob Burckhardt e Karl Baedeker, o termo tomou um sentido globalmente mais favorável, designando as tendências ostentosas, decorativas e expressionistas da pintura e arquitectura de Seiscentos. A palavra voltou a passar da crítica de arte para a história da música na década de 1920. Aplicava-se agora a um período, *grosso modo,* equivalente àquele

[1] Charles de Brosses, *L'Italie il y a cent ans ou Lettres écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740,* ed. M. R. Colomb, Paris, 1836, 2, 117 e segs. As cartas de Roma só foram redigidas depois do regresso do autor a França, entre 1745 e 1755.

[2] *Lettre de M *** à Mlle *** sur l'origine de la musique,* in *Mercure de France,* Maio de 1734, pp. 861 e segs.

que os historiados da arte designavam como *barroco,* ou seja, o que vai de finais do século xvi até cerca de 1750. O termo foi também usado, especialmente nas décadas de 40 e 50, para definir o estilo musical que se considerava característico desse período. Mas este uso é menos defensável do que a acepção meramente cronológica, pois o período barroco abarcou uma diversidade de estilos demasiado grande para poder ser englobado num único termo[1]. Por conseguinte, na presente edição desta obra o termo *barroco* raramente será utilizado como designação de um estilo. Todavia, uma vez que evoca a cultura artística e literária de toda uma época, o termo é útil enquanto designação de um período da história da música.

Tal como para as outras épocas, as datas-limites são apenas aproximativas, dado que muitas características deste período se evidenciaram antes de 1600 e muitas estavam já em declínio na década de 1730. Mas é possível e prático tomar estas datas como limites aproximados entre as quais se desenvolveram, a partir de origens variadas e dispersas, determinadas formas de organizar o material musical, determinados ideais de sonoridade musical e determinadas formas de expressão musical, dando origem a um método de composição que seguia, de modo coerente, um certo número de convenções.

Quais são então essas características? Para respondermos a esta pergunta devemos considerar em que medida está a música desta época relacionada com o meio que lhe deu origem. O uso do termo *barroco* para circunscrever a música de 1600 a 1750 sugere que os historiadores encontram uma certa semelhança entre os atributos dessa música e os da arquitectura, pintura, literatura e talvez mesmo da ciência e filosofia coevas... Somos tentados a crer que existe, de facto, uma relação estreita — e não só no século xvii, mas em todas as épocas — entre a música e as outras actividades criadoras do homem, que a música produzida numa determinada época não pode deixar de reflectir de forma adequada à sua natureza própria as mesmas concepções e as mesmas tendências que se exprimem nas outras artes contemporâneas. E por este motivo que muitas vezes se empregam na história da música etiquetas de carácter geral como *barroco, gótico* e *romântico,* em vez de designações que poderiam descrever com maior exactidão as características puramente musicais. E verdade que estes termos genéricos são susceptíveis de gerarem alguns equívocos. Assim, *barroco,* que tem origem na designação que em português se dava às pérolas de forma irregular, foi durante muito tempo usado no sentido pejorativo de «anormal», «bizarro», «exagerado», «de mau gosto», «grotesco»; o termo ainda hoje é assim definido nos dicionários e evoca para muita gente, pelo menos, uma parte destas conotações. E, todavia, a música escrita entre 1600 e 1750 não é, no seu conjunto, mais anormal, fantástica ou grotesca do que a de qualquer outro período.

**CONDICIONALISMOS GEOGRÁFICOS E CULTURAIS** — As concepções italianas dominaram o pensamento musical deste período. De meados do século xvi a meados do século xvni foi a Itália a nação mais influente de toda a Europa no domínio musical. Em vez de *nação,* deveríamos antes dizer *região,* pois a Península Itálica estava dividida em

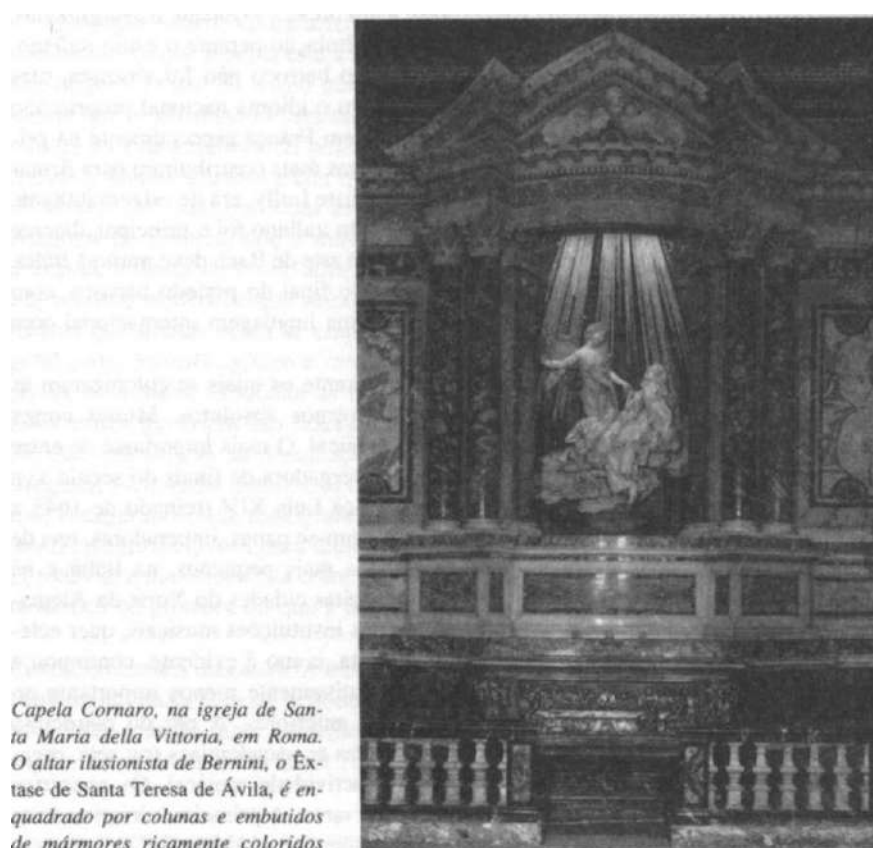
[1] As anteriores tentativas de resumir o período numa única designação — «período do baixo contínuo», «período do estilo *concerto»* — referem-se apenas a aspectos técnicos da música, não dando conta das importantes relações entre a música e outros aspectos da cultura da época; além disso, nem o baixo contínuo nem o estilo *concertato* estão presentes em toda a música do período.

zonas governadas pela Espanha e pela Áustria, nos Estados Pontifícios e em meia dúzia de estados independentes de menores dimensões que de vez em quando se aliavam a uma ou outra das grandes potências europeias e, regra geral, nutriam uns pelos outros uma forte desconfiança. Todavia, a enfermidade política não impede, segundo parece, a saúde artística. Veneza foi, ao longo de todo o século xvii, apesar da sua impotência política, um grande centro musical, e o mesmo pode dizer-se de Nápoles durante a maior parte do século xvm. Roma exerceu uma constante influência sobre a música sacra e durante algum tempo, no século xvn, foi um importante centro da ópera e da *cantata;* Florença conheceu um período de esplendor no início do século xvn.

Quanto aos outros países europeus durante o período barroco, a França começou na década de 1630 a desenvolver um estilo musical nacional que resistiu às influências italianas durante mais de cem anos. Na Alemanha uma cultura musical já debilitada viu-se submersa pela calamidade da guerra dos Trinta Anos (1618-1648), mas, apesar da desunião política, houve nas gerações seguintes um vigoroso ressurgimento, que teve na música de Johann Sebastian Bach o seu expoente máximo. Em Inglaterra as glórias do período isabelino e jacobita esfumaram-se com o período da guerra civil e da Commonwealth (1642-1660); a um breve e brilhante ressurgimento, em finais do século, seguiu-se uma quase total capitulação perante o estilo italiano.

A primazia musical da Itália durante o período barroco não foi absoluta, mas mesmo os países que desenvolveram e conservaram o idioma nacional próprio não escaparam à influênica italiana. Esta fez-se sentir em França especialmente na primeira metade do século xvn: o compositor cujas obras mais contribuíram para firmar o estilo nacional francês a partir de 1660, Jean-Baptiste Lully, era de origem italiana. Na Alemanha, na segunda metade do século, o estilo italiano foi o principal alicerce sobre o qual construíram os compositores alemães; a arte de Bach deve muito à Itália, e a obra de Haendel é tão italiana como alemã. No final do período barroco, com efeito, a música da Europa tinha-se convertido numa linguagem internacional com raízes italianas.

Os anos compreendidos entre 1600 e 1750, durante os quais se colonizaram as Américas, foram na Europa um período de governos absolutos. Muitas cortes europeias foram importantes centros da cultura musical. O mais importante de entre eles, modelo de todas as instituições de menor envergadura de finais do século xvn e início do século xvm, foi a corte do rei de França Luís XIV (reinado de 1643 a 1715). Entre os restantes patronos da música contaram-se papas, imperadores, reis de Inglaterra e de Espanha e governantes de estados mais pequenos, na Itália e na Alemanha. As cidades-estados, como Veneza e muitas cidades do Norte da Alemanha, também mantinham e regulamentavam as suas instituições musicais, quer eclesiásticas, quer seculares. A Igreja propriamente dita, como é evidente, continuou a promover a música, mas o seu papel foi comparativamente menos importante no período barroco do que o havia sido em épocas anteriores. A par do patrocínio aristocrático, cívico e eclesiástico, em muitas cidades as «academias» (ou seja, organizações de particulares) promoviam também a actividade musical. Os concertos públicos com entrada paga eram, no entanto, ainda raros. A primeira iniciativa deste tipo teve lugar em Inglaterra em 1672; seguiram-se-lhe a Alemanha e a França, repectivamente em 1722 e 1725, mas o movimento só se generalizou na segunda metade do século xvm.

A LITERATURA E A ARTE — Tal como a música, também a literatura e a arte floresceram no período barroco. Para nos apercebermos do esplendor desta época na história da civilização ocidental basta recordarmos os nomes de alguns dos grandes escritores e artistas que desenvolveram a sua actividade ao longo do século xvii: em Inglaterra, John Donne e Milton; em Espanha, Cervantes; em França, Racine, Corneille e Molière. Os Países Baixos, relativamente estéreis no domínio musical, produziram a pintura de Rubens, Rembrandt e de muitos outros artistas quase tão famosos como eles; a Espanha, um tanto isolada e de importância secundária no campo da música, podia gabar-se das obras de um Velasquez ou de um Murillo; a Itália teve o escultor Bernini *(Êxtase de Santa Teresa,* 1647) e o arquitecto Borromini (igreja de Santo Ivo em Roma, c. 1645). Acima de tudo, porém, o século xvii foi um dos grandes momentos da história da filosofia e da ciência: as obras de Bacon, Descartes e Leibniz, de Galileu, Kepler, Newton e de outros pensadores pouco menos importantes lançaram as bases do pensamento moderno. «Uma descrição breve e bastante exacta da vida intelectual das raças europeias durante os duzentos e vinte e cinco anos seguintes até aos nossos dias consistiria em dizermos que estas têm vivido à custa do capital acumulado de ideias posto ao seu dispor pelo génio do século xvii»[4].

*Capela Cornaro, na igreja de Santa Maria della Vittoria, em Roma. O altar ilusionista de Bernini, o* Êxtase de Santa Teresa de Ávila, *é enquadrado por colunas e embutidos de mármores ricamente coloridos*

[4] Alfred North Whitehead, *Science and the Modern World,* Nova Iorque, 1925, pp. 57-58.

**NOVAS IDEIAS MUSICAIS** — Num mundo cujo pensamento se via tão profundamente revolucionados linguagem musical também não permaneceu inalterada. Tal como os filósofos do século xvu punham de parte formas ultrapassadas de pensar o mundo e estabeleciam fundamentos racionais mais frutuosos, os músicos seus contemporâneos exploravam novos campos emocionais e ampliavam a sua linguagem por forma a poderem enfrentar as novas necessidades expressivas. E, tal como os filósofos começaram por tentar desenvolver ideias novas no quadro dos métodos antigos, também os músicos tentaram, de início, verter nas formas musicais herdadas do Renascimento poderosos impulsos no sentido de um mais amplo espectro e de uma maior intensidade de conteúdo emocional — como o fizeram, por exemplo, Gesualdo nos madrigais e Giovanni Gabrieli nos motetes. Sentimos, por conseguinte, uma certa discrepância entre intenção e forma em boa parte (mas não na totalidade) da música da primeira metade do século xvn, que é, em grande medida, experimental. Em meados do século xvn, no entanto, estavam já consolidados novos recursos de harmonia, colorido e forma — uma linguagem comum com um vocabulário, uma gramática e uma sintaxe firmes, na qual os compositores podiam mover-se sem entraves e exprimir adequadamente as suas ideias.

As **DUAS PRÁTICAS** — Apesar das contínuas mudanças, certas características musicais permaneceram constantes ao longo de todo o período barroco. Uma delas foi a distinção estabelecida entre diversos estilos de composição. Esta distinção não definia uma diversidade de linguagens individuais dentro de um estilo comum, nem mesmo uma diversidade de forma entre tipos de escrita musical mais simples e mais complexos, como a que existia no século xvi, por exemplo, entre *afrottola* e o *balletto,* por um lado, e o madrigal, por outro. Tratava-se antes de uma diferença estilística reconhecida entre uma prática mais antiga e outra mais recente, ou entre duas amplas categorias funcionais. Em 1605 Monteverdi estabelecia a distinção entre uma *prima prattica* e uma *seconda prattica,* ou entre uma primeira e uma segunda «práticas». Pela primeira entendia o estilo de polifonia vocal representado pelas obras de Willaert e codificado nos escritos teóricos de Zarlino; pela segunda entendia o estilo dos modernos italianos, como Rore, Marenzio e ele próprio. A base da distinção residia, para Monteverdi, no facto de na primeira prática a música dominar o texto, enquanto na segunda prática o texto dominava a música; daqui decorria que no novo estilo as antigas regras podiam ser modificadas e, em particular, que as dissonâncias podiam ser mais livremente utilizadas para adequar a música à expressão dos sentimentos do texto. Outros designavam estas duas práticas por *stile antico* e *stile moderno* (estilos antigo e moderno), ou *stylus gravis* e *stylus luxurians* (estilo severo e estilo ornamentado ou figurativo).

Em meados do século surgiram sistemas mais amplos e mais complexos de classificação estilística. O que gozou de maior aceitação foi uma ampla divisão tripartida entre estilos *ecclesiasticus* (sacro), *cubicularis* (de câmara ou concerto) e *theatralis* ou *scenicus* (teatral ou cénico); dentro destas categorias, ou cortando-as transversalmente, havia muitas subdivisões. Os teóricos seguiam uma forte tendência da época ao tentarem, assim, descrever e sistematizar todos os estilos musicais, considerando cada um deles distinto dos restantes e detentor de uma função social particular e de características técnicas próprias.

**ESCRITA IDIOMÁTICA** — Nesta época os compositores começaram a sentir-se atraídos pela ideia de escreverem música especificamente para um determinado meio, como o violino ou a voz solista, em vez de música que podia ser cantada ou tocada por quase qualquer combinação de vozes e instrumentos, como anteriormente acontecia. Enquanto na Itália a família do violino começava a substituir as antigas violas e os compositores aí desenvolviam um estilo especificamente violinístico, os franceses começavam a cultivar a viola, que se tornou, nos últimos decénios do século XVII, o instrumento de arco mais apreciado neste país. De um modo geral, os instrumentos de sopro foram sendo tecnicamente aperfeiçoados e passaram a ser usados de acordo com os seus timbres e recursos particulares. Continuou a desenvolver-se um estilo específico de música de tecla; começaram a aparecer as indicações dinâmicas; a arte do canto, promovida por mestres e virtuosos de nomeada, avançou muito rapidamente. Começaram a diferenciar-se os estilos vocal e instrumental, acabando por tornar-se tão distintos no espírito dos compositores que estes podiam utilizar conscientemente recursos vocais na escrita instrumental, e vice-versa.

Os **AFECTOS** — Característica comum a quase todos os compositores deste período foi o seu esforço no sentido de exprimirem, ou antes, de representarem, uma vasta gama de ideias e sentimentos com a máxima vivacidade e veemência. Este esforço constituía, de certo modo, uma extensão da *musica reservata* renascentista. Os compositores, prolongando certas tendências já evidentes no madrigal dos finais do século xvi, procuravam encontrar os meios musicais de exprimirem *afectos* ou estados de espírito, como a ira, a agitação, a majestade, o heroísmo, a elevação contemplativa, o assombro ou a exaltação mística, e de intensificarem estes efeitos musicais por meio de contrastes violentos.

Assim, a música deste período não era escrita em primeira instância para exprimir os sentimentos de um artista individual, mas sim para representar os afectos num sentido genérico. Para a comunicação destes afectos foi surgindo a pouco e pouco um vocabulário de recursos ou figuras musicais. Já em 1600 alguns teóricos musicais tentavam classificar e sistematizar estes recursos, mas esta tarefa foi realizada principalmente *a posteriori.* Foram, em particular, os teóricos alemães que analisaram e designaram as figuras musicais por analogia com as figuras e liberdades da retórica. O próprio processo de composição musical era concebido, por analogia com as regras da retórica, como consistindo em três passos: *invento,* a «descoberta» de um tema, ou ideia musical de base; *dispositio,* a planificação ou exposição das divisões ou «subtítulos» da obra; *elaboratio,* a elaboração do material.

**RITMO** — A diversidade de estilos e linguagens, a par do esforço no sentido de representar com vivacidade e precisão objectos, ideias e sentimentos, introduziu na música factores que eram de certo modo incompatíveis. A tensão entre o desejo de liberdade expressiva e o de ordem na composição, sempre latente em toda a obra de arte, foi cada vez mais posta em evidência e conscientemente explorada. Esta tensão manifesta-se na concepção das duas «práticas» de Monteverdi. Evidencia-se também nas duas formas de abordar o ritmo nesta época: (1) por um lado, o ritmo de métrica regular, com barra de compasso; (2) por outro, o ritmo livre, sem métrica, utilizado nas peças instrumentais solísticas, de carácter recitativo ou improvisatório.

Os ritmos regulares de dança já eram, evidentemente, conhecidos no Renascimento, mas só no século XVII é que a maior parte da música começou a ser escrita e ouvida em *compassos* — estruturas definidas de tempos fortes e fracos. A princípio estas estruturas não eram regularmente recorrentes; o uso de uma única indicação de compasso correspondente a uma sucessão regular de estruturas harmónicas e de acentos, separadas por barras de compasso a intervalos regulares, só se tornou corrente a partir de 1650.

A par do ritmo estritamente medido, os compositores também recorriam a um ritmo irregular, inconstante, flexível, ao escreverem tocatas instrumentais e recitativos vocais. Como é óbvio, os dois ritmos não podiam ser utilizados em simultâneo, mas eram com frequência usados sucessivamente, por forma a criarem um contraste deliberado, como na habitual associação de tocata e fuga ou de recitativo e ária.

O **BAIXO CONTÍNUO** — A tessitura típica da música do Renascimento era uma polifonia de vozes independentes; a tessitura típica do barroco foi um baixo firme e uma voz aguda ornamentada, sendo a coesão entre ambos assegurada por uma harmonia discreta. Uma textura musical que consistisse numa única melodia apoiada por partes de acompanhamento não era, em si, absolutamente nova; algo de muito semelhante fora utilizado no estilo de cantilena do século xiv, na *chanson* borgonhesa, na *frottola* primitiva, nas canções com acompanhamento de alaúde do século xvi e no *air* isabelino. O que era novo era a ênfase posta no baixo, o isolamento do baixo e do soprano como as duas linhas essenciais da textura e a aparente indiferença às partes internas enquanto linhas melódicas. Esta indiferença traduz-se no sistema de notação denominado *basso continuo* ou *baixo contínuo:* o compositor escrevia a melodia e o baixo; o baixo era tocado num ou mais instrumentos de *contínuo* (cravo, órgão, alude), geralmente reforçado por um instrumento de apoio, como uma viola da gamba baixo, um violoncelo ou um fagote, e acima das notas do baixo o executante do instrumento de tecla ou o alaudista colocava os acordes convenientes, cujas notas não estavam escritas. Se estes acordes diferiam dos acordes perfeitos no estado fundamental, ou se havia que tocar notas não pertencentes à harmonia (como retardos) ou acidentes ocorrentes, o compositor podia indicá-los através de pequenas cifras ou sinais colocados acima ou abaixo das notas do baixo.

A *realização* — a execução efectiva — deste tipo de *baixo cifrado* variava segundo a natureza da composição e o gosto e perícia do intérprete, que ficava com uma larga margem para a improvisação no âmbito do quadro estabelecido pelo compositor: podia tocar acordes simples, introduzir notas de passagem ou incorporar motivos melódicos em imitação do soprano ou do baixo. (As edições modernas de composições com baixo cifrado indicam habitualmente, em notas mais pequenas, a realização do editor: veja-se o fac-símile que se segue e a sua realização em NAWM 66). A rea-lização do baixo contínuo nem sempre era fundamental; quer isto dizer que muitas peças eram providas de contínuo, embora todas as notas necessárias à harmonia completa já estivessem presentes na notação das partes melódicas vocais ou instrumentais. Nos motetes ou madrigais a quatro ou cinco vozes, por exemplo, o instrumento do contínuo não fazia, no fundo, mais do que dobrar ou apoiar as vozes. Mas nos solos ou duetos o contínuo era, em geral, necessário para completar as harmonias, bem como para produzir uma sonoridade mais plena. Esta realização era,

O *madrigal de Caccini,* **Perfidissimo volto,** *tal como foi impresso em* **Le nuove musiche,** *Florença, Marescotti, 1601-1602. O baixo é cifrado, com os intervalos exactos que devem ser tocados sobre cada acorde, tal como a décima primeira dissonante se resolve para a décima no terceiro compasso*

por vezes, designada por *ripieno,* um termo que no domínio da culinária significava «recheio».

O **NOVO CONTRAPONTO** — Poderia parecer que o *basso continuo* implicava uma rejeição total do tipo de contraponto que se escrevia no século xvi e nos séculos anteriores, o que era verdade até certo ponto, nomeadamente quando o contínuo era usado sozinho como acompanhamento de um solo, a menos que o compositor optasse por dar à própria linha do baixo alguma relevância melódica, pois o baixo contínuo constituiu, na realidade, um desvio radical em relação a todos os métodos anteriores de composição. Mas devemos recordar que um baixo firme e um soprano ornamentado não eram o único tipo de textura musical. Durante muito tempo os compositores continuaram a escrever motetes e madrigais sem acompanhamento (embora, por vezes, seguissem a prática corrente, acrescentando-lhes um baixo contínuo); certas peças para conjunto instrumental, bem como toda a música a solo para instrumentos de tecla e alaúde, não utilizavam o baixo contínuo; mais importante ainda, mesmo nos conjuntos em que se utilizava o contínuo, o contraponto continuava a constituir a base da composição. Mas um novo tipo de contraponto foi gradualmente emergindo no século xvii. Embora diferente do do passado, tratava-se ainda de uma conjugação de diferentes linhas melódicas; agora essas linhas tinham de encaixar todas no quadro de uma série de simultaneidades ou acordes decorrentes do contínuo ou definidas pelas cifras (núme-

ros) que o acompanhavam. Eram os primórdios de um contraponto dominado pela harmonia, onde as linhas individuais se subordinavam a uma sucessão de acordes.

**DISSONÂNCIA E CROMATISMO** — Dentro da estrutura cordal assim definida, os compositores passaram a considerar a dissonância, não como um intervalo entre duas vozes, mas como notas individualizadas, que não encaixavam num determinado acorde. Nestas cicunstâncias, começaram a ser muito mais facilmente toleradas estruturas dissonantes que não as simples notas de passagem por grau conjunto. A prática da dissonância no início do século XVII era, em grande medida, ornamental e experimental; em meados do século chegou-se a um consenso quanto a certas formas de controle da dissonância. O papel da dissonância na definição da direcção tonal de uma peça tornou-se muito evidente, em particular na música instrumental de Corelli e outros compositores de finais do século XVII.

O cromatismo seguiu uma evolução análoga: das incursões experimentais à liberdade no âmbito de uma estrutura ordenada. As harmonias cromáticas de Gesualdo no início do século xvii eram digressões expressionistas no âmbito de um encadeamento frouxo de partes ligadas entre si pelo facto de se confinarem todas aos limites de um modo. Ao longo de todo o século xvii o cromatismo ganhou especial destaque na composição sobre textos que requeriam meios expressivos especialmente intensos e em peças improvisatórias como as tocatas de Frescobaldi e Froberger. Mas mais tarde os compositores vieram a integrar a dissonância, tal como haviam feito com o cromatismo, num vocabulário controlado por uma perspectiva global das direcções e dimensões tonais de uma dada peça.

Esta perspectiva global era o sistema de tonalidade maior-menor com que nos familiarizou a música dos séculos xvni e xix: todas as harmonias de uma composição se organizam em relação a um acorde perfeito sobre a nota fundamental ou tónica, apoiando-se primordialmente em acordes perfeitos sobre a sua dominante e subdominante, com outros acordes secundários em relação a estes, e com modulações temporárias a outras tonalidades, permitidas sem se sacrificar a supremacia da tonalidade principal. Este tipo de organização tonal começara já a esboçar-se na música do Renascimento, em especial na que foi escrita na segunda metade do século xvi. O *Tratado da Harmonia* de Rameau, publicado em 1722, completou a formulação teórica de um sistema que existia, na prática, havia então pelo menos meio século.

Tal como o sistema modal medieval, o sistema maior-menor desenvolveu-se a partir da prática musical durante um longo período de tempo. O recurso habitual e continuado ao movimento do baixo por intervalos de quarta e quinta, às sucessões de acordes secundários culminando numa progressão cadenciai, às modulações às tonalidades mais directamente aparentadas, acabou por dar origem a uma teoria coerente. Se na alta Idade Média o uso constante de algumas fórmulas melódicas características e a necessidade de classificar o cantochão conduziram à teoria dos modos, também no século xvii o uso constante de determinadas sucessões melódicas e harmónicas conduziu à teoria da tonalidade maior-menor.

O baixo contínuo cifrado teve uma grande importância nesta evolução teórica, pois sublinhava a sucessão dos acordes, isolando-os, por assim dizer, numa notação especial diferente da notação das linhas melódicas. O baixo cifrado foi o caminho pelo qual a música transitou do contraponto para a homofonia, de uma estrutura linear e melódica para uma estrutura cordal e harmónica.

# O princípio da ópera

**PRECURSORES** — Uma ópera é uma obra teatral que combina solilóquio, diálogo, cenário, acção e música contínua (ou quase contínua). Embora as primeiras peças do género a que hoje damos o nome de *ópera* apenas datem dos últimos anos do século XVI, a ligação entre música e teatro remonta à antiguidade. Nas peças de Eurípides e Sófoles eram cantados, pelos menos, os coros e algumas partes líricas. Eram também cantados os dramas litúrgicos medievais, e a música era usada, se bem que apenas ocasionalmente, nos mistérios e milagres da baixa Idade Média. No teatro do Renascimento, em que tantas tragédias e comédias imitavam os modelos gregos ou a eles iam buscar inspiração, os coros eram por vezes cantados, em especial no início e no final dos actos; além disso, entre os actos de uma comédia ou de uma tragédia era costume representar *intermedi* ou *intermezzi* — interlúdios de carácter bucólico, alegórico ou mitológico; nas comemorações oficiais importantes, como os casamentos reais, estes interlúdios eram produções musicais espectaculares e elaboradas, com coros, solistas e grandes conjuntos instrumentais.

A maioria dos principais compositores italianos de madrigais do século XVI escreveram música para *intermedi,* e no final do século XVI os motivos dramáticos invadiam já o próprio madrigal. A representação dos sentimentos era sublinhada musicalmente através da sugestão de acções referidas no texto, como os suspiros, o choro ou o riso. Quando se compunha música para um diálogo, as diferentes combinações de vozes representavam as diferentes personagens, e o estilo cordal, silábico e declamatório contrastava com a textura polifónica normal. Mais próximos ainda da ideia da ópera estavam os madrigais em que o compositor tomava como texto uma cena

*Primeiro* intermédio *(antes da comédia* La Pellegrina, *de Girolamo Bargagli), texto de Giovanni Bardi e Ottavio Rinuccini, música de Emilio de Cavalieri e Cristofano Malvezzi, apresentado em Florença em 1589, por ocasião das bodas de Fernando de Médicis e Cristina de Lorena. Ao centro, a Necessidade e as três Parcas, fazendo girar o eixo do cosmos (Florença, Biblioteca nazionale centrale)*

dramática de um poema — entre as fontes preferidas para tal contam-se a epopeia *Gerusalemme liberata (Jerusalém Libertada),* de Tasso, e a pastoreia *// pastor fido (O Pastor Fiel)* de Guarini.

NAWM 70 — EMILIO DE CAVALIERI, MADRIGAL: *Dalle più alte sfere,* INTERMÉDIO I

Os *intermedi* mais dispendiosos e espectaculares de que há notícia foram os que se representaram em Florença por ocasião do casamento de Fernando de Médicis, grão--duque da Toscânia, e de Cristina de Lorena, no ano de 1589, produzidos por Emilio de Cavalieri e dirigidos por Giovanni Bardi. A canção inicial, *Dalle più alte sfere,* em honra dos noivos, é bem característica das canções a solo deste período. Composta, provavelmente, por Cavalieri sobre um poema de Bardi (a partitura, publicada em 1591, atribui a música a Antonio Archilei, marido da famosa soprano Vittoria, que a cantou, mas é possível que ele apenas tenha sido responsável pela parte vocal ornamentada), é escrita para quatro partes instrumentais, sendo a mais aguda dobrada pela cantora, a qual, no entanto, a executa numa versão extremamente ornamentada. O estilo da escrita musical é muito próximo do da *frottola:* textura homofónica simples com uma cadência no fim de cada verso. Mas a impressão que produz é muito diferente, devido às passagens e *cadenzas* virtuosísticas, que nos dão uma amostra da brilhante improvisação que um cantor bem treinado podia levar a cabo.

Neste quadro a canção é interpretada pela personagem *Harmonia Dórica,* que aparece numa nuvem, enquadrada por duas outras nuvens, onde vêm as restantes seis harmonias gregas. Quando acaba de cantar, o palco enche-se de mais nuvens, trazendo a Necessidade e as três Parcas, que em torno de um eixo de diamante fazem girar as esferas celestes — os planetas e as estrelas — a que se refere na canção.

**CICLOS DE MADRIGAIS** — As experiências de maior alcance no sentido de adaptar o madrigal a fins dramáticos foram os *ciclos de madrigais,* nos quais se representava uma série de cenas ou estados de alma, ou se apresentava, sob forma dialogada, uma intriga cómica simples; as personagens diferenciavam-se através de grupos de vozes constantes e breves solos. A estas obras dá-se hoje habitualmente o nome de *comédias de madrigais,* designação bastante infeliz, dado que não se destinavam a ser representadas em cena, mas simplesmente a concertos ou ao entretenimento privado. A música era quase sempre ligeira, animada e humorística, com pouco interesse contrapontístico, mas bem adaptada ao espírito da letra. A mais famosa comédia de madrigais foi *UAmfiparnaso (As Encostas do Parnaso),* do compositor Orazio Vecchi (1550-1605), de Modena, publicada em 1597. Adriano Banchieri, de Bolonha (1568--1643), escreveu alguns ciclos análogos no final do século, mas este género teve uma existência curta.

**A PASTORELA** — Há dois pontos que se revestem de especial interesse nos madrigais, *intermedi* e comédias de madrigais do fim do século enquanto antecessores da ópera. Em primeiro lugar, muitas destas obras tinham cenários e temas bucólicos. A pastoreia era um dos géneros literários favoritos do Renascimento e no final do século xvi tornara-se a forma dominante da composição poética italiana. Como o nome indica, as pastoreias eram poemas sobre pastores ou outros temas campestres semelhantes. Tinham um carácter frouxamente dramático e contavam pormenorizadamente histórias de natureza idílica e amorosa, mas, acima de tudo, esta forma exigia do poeta a capacidade de transmitir a atmosfera de um mundo remoto, de conto de fadas, de uma

natureza requintada e civilizada, povoada por rapazes e raparigas simples e rústicos, e pelas antigas — e quase sempre inofensivas — divindades dos campos, dos bosques e das fontes. A singeleza do tema, o carácter ideal da paisagem e o clima nostálgico de anseio por um inacessível paraíso terrestre tornavam a poesia pastoril atraente para os compositores; no mundo imaginário da pastoreia, a música parecia não apenas a linguagem natural, como até a única coisa necessária para dar substância às visões e nostalgias dos poetas. A poesia pastoril foi, ao mesmo tempo, a última etapa do madrigal e a primeira da ópera.

**TRATAMENTO DO TEXTO** — O segundo ponto de interesse é que em certos *intermedi* e ciclos de madrigais o compositor musicava dois tipos distintos de texto, cada um dos quais requeria um tratamento musical particular: a narração ou diálogo, através do qual se desenvolvia uma situação, e a exteriorização de sentimentos, que decorria da situação assim criada. A poesia que transmitia reflexões ou sentimentos adequava-se bem ao estilo do madrigal, pois os pensamentos e emoções de um indivíduo podiam ser convenientemente expressos por um grupo de cantores; por conseguinte, quando um compositor de madrigais escolhia um texto de uma peça de teatro pastoril, seleccionava quase sempre um monólogo que exprimisse um estado de alma num ou noutro momento crucial do drama, de preferência a uma passagem de narração ou diálogo, mediante a qual se fazia avançar a acção. No final do século fizeram-se algumas tentativas para trabalhar, no quadro do madrigal, certos textos expositivos, como, por exemplo, os diálogos das comédias de madrigais e de um outro madrigal do mesmo período. No conjunto, porém, estas peças, interessantes enquanto experiências e não desprovidas de um certo encanto, eram muito artificiais e não apresentavam possibilidades de ulterior desenvolvimento. Manifestamente, o que se tornava necessário era um estilo de canto solístico que pudesse ser usado com propósitos dramáticos.

A **TRAGÉDIA GREGA COMO MODELO** — A tragédia grega servira de modelo remoto para o tipo de música dramática que os literatos do Renascimento consideravam apropriado ao teatro. Havia então duas correntes de opinião sobre o lugar que a música ocupava nos palcos gregos. Segundo uma, só os coros seriam cantados. Assim, quando *Édipo Rei,* de Sófocles, foi apresentado em Vicenza, traduzido para o italiano por Orsatto Giustiniani sob o título de *Édipo Tirano,* só os coros foram cantados, sendo a música destes composta por Andrea Gabrieli num estilo rigorosamente homofónico e declamatório que sublinhava o ritmo da palavra falada[5].

Outro ponto de vista era o de que todo o texto das tragédias gregas seria cantado, incluindo as falas dos actores. Esta opinião foi sustentada e difundida principalmente por Girolamo Mei, erudito florentino, que editara um bom número de tragédias gregas e que, trabalhando em Roma como secretário de um cardeal, se embrenhara numa minuciosa investigação sobre a música grega, em particular sobre o seu papel no teatro. Entre 1562 e 1573 estudou, no original grego, quase todas as obras da antiguidade sobre música que haviam subsistido e apresentou os resultados dessa pesquisa num tratado em quatro livros, *De modis musicis antiquorum (Acerca dos Modos Musicais dos Antigos),* trechos que foram por ele comunicados aos seus colegas florentinos.

[5] Estes coros estão publicados em Leo Schrade, *La représentation d'Édipo Tiranno au Teatro Olímpico (Vicence 1985),* Paris, Centre nationale de la recherche scientifique, 1960.

1573-1590: duração aproximada da *camerata* de G. Bardi.
1587: Peri-Corsi-Rinuccini, *Dafne.*
1589: *intermedi* para as bodas do grão-duque Fernando I e de Cristina de Lorena, Florença.
1600: Cavalieri, *La rappresentatione di anima e di corpo,* em Roma.
1600: Peri-Caceini-Rinuccini, *Euridice,* Florença, por ocasião das bodas de Henrique IV de França e Maria de Médicis.
1602: Caccini, *Le nuove musiche.*
1604: Shakespeare, *Otelo.*
1605: Monteverdi, *Quinto Livro de Madrigais;* Francis Bacon (1561-1626)., *On the Advancement of Learning (Sobre os Progressos do Conhecimento).*
1607: Monteverdi, *Orfeo,* Mântua.
1608: Marco da Gagliano (1582-1626), *Dafne,* Florença.
1609: Johannes Kepler, *Astronomia nova.*
1613: Monteverdi nomeado director musical de S. Marcos em Veneza.
1615: Giovanni Gabrieli, *Symphoniae sacrae II.*
1617: J. H. Schein (1586-1630), *Banchetto musicale.*
1619: Schütz, *Psalmen Davids sampt etlichen Moteten und Concerten,* Dresden.
1620: os peregrinos chegam a Cape Cod; Convenção do Mayflower.
1625: Francesca Caccini (1587- c. 1640), *La liberazione di Ruggiero dali'isola d'Alcina,* Florença.
1629: Schütz, *Symphoniae sacre I,* Veneza.
1632: Galileu, *Diálogo dos Grandes Sistemas.*
1636: Marin Mersenne (1588-1648), *Harmonie universelle,* Fundação do Colégio de Harvard.
1637: Descartes, *Discurso do Método.*
1637: Virgilio Mazzocchi (1597-1646) e Marco Marazzoli (1600-1662), *II Falcone* (obra revista e apresentada pela segunda vez em 1639 sob o título *Chi soffre, speri),* Roma, primeira ópera cómica.
1640: *The Bay Psalm Book,* primeiro livro editado na América.

A CAMERATA FLORENTINA — Dois dos mais assíduos correspondentes de Mei foram Giovanni Bardi e Vincenzo Galilei. Bardi acolhia no seu palácio de Florença, desde o início da década de 1570, uma academia informal onde se falava de literatura, ciência e arte e onde se executava a nova música. Um protegido de Bardi, o cantor--compositor Giulio Caccini (1551-1618) veio mais tarde a dar-lhe o nome de *camerata* (clube ou círculo) de Bardi. Por alturas de 1577 as cartas de Mei sobre a música grega estavam frequentemente na agenda da *camerata.* Mei chegara à conclusão de que os Gregos conseguiam obter efeitos singulares com a música porque esta consistia numa única melodia, quer cantada a solo, com acompanhamento, quer por um coro. Esta melodia tinha o poder de afectar os sentimentos do ouvinte, uma vez que explorava a expressividade natural das subidas e descidas de altura, do registo da voz e das mudanças de ritmo e andamento.

Em 1581 Vincenzo Galilei, pai do famoso astrónomo e físico Galileu, publicou um *Dialogo delia musica antica e delia moderna (Diálogo sobre a Música Antiga e Moderna),* no qual, seguindo as doutrinas de Mei, atacava a teoria e a prática do contraponto vocal, de que era exemplo o madrigal italiano. Em resumo, a sua tese era a de que só uma única linha melódica, com alturas de som e ritmos apropriados, podia exprimir um dado verso. Por conseguinte, quando várias vozes cantavam simultaneamente melodias e letras diferentes, em registos e ritmos diferentes, a música nunca conseguia transmitir a mensagem emotiva do texto; quando certas vozes eram graves e outras agudas, umas ascendentes e outras descendentes, umas evoluindo em notas lentas e outras em notas rápidas, o consequente caos de impressões contraditórias apenas servia para exibir o engenho do compositor e a capacidade dos executantes num

estilo musical que, se algum valor tinha, só se adequava a um conjunto instrumental. Galilei rejeitava como recursos pueris a descrição de palavras, a imitação de suspiros e outros processos similares, tão comuns no madrigal do século xvi. O modo correcto de musicar um texto, afirmava Galilei, era utilizar uma melodia a solo que pusesse em relevo as inflexões naturais da fala de um bom orador ou actor. Galilei fez algumas experiências com monódias deste tipo, musicando alguns versos do *Inferno* de Dante para tenor solo com acompanhamento de violas; esta música não se conservou.

Foi, provavelmente, em debates análogos aos da *camerata* que Ottavio Rinuccini (1562-1621) e Jacopo Peri (1561-1633) se convenceram, como o atestam os seus prefácios ao texto e música de *L'Euridice,* de que as tragédias antigas eram cantadas na íntegra. Fizeram uma primeira tentativa sobre o poema *Dafne,* de Rinuccini, apresentado em Florença, no ano de 1597, como a primeira pastoreia dramática integralmente musicada. Poema mais ambicioso era *LEuridice,* também de Rinuccini, com música de Peri e Giulio Caccini. Entretanto, o aristocrata romano Emilio de Cavalieri (c. 1550-1602), que superintendia no teatro, nas artes e na música da corte ducal florentina, apresentava em Florença algumas cenas mais breves num estilo semelhante (viria mais tarde a afirmar ter sido o primeiro a fazê-lo) e levava à cena em Roma, em Fevereiro de 1600, uma peça musical sacra, *La rappresentatione di anima et di corpo,* o mais longo espectáculo dramático inteiramente musical até à data.

O modo como Peri, Caccini e, Cavalieri abordaram a música teatral foi bastante semelhante. Tanto Jacopo Peri como Giulio Caccini eram cantores profissionais e Cavalieri, uma personagem multifacetada — diplomata, coreógrafo, compositor e administrador —, ensinava canto. Todos procuraram chegar a um tipo de canto intermédio entre a recitação falada e a canção. Caccini e Cavalieri escreveram num estilo baseado na antiga ária improvisada sobre um poema e também no madrigal. Peri utilizou também este estilo no seu prólogo (NAWM 71a). Todavia, para os diálogos preferiu inventar um novo estilo, que em breve veio a ser chamado *stile recitativo* ou *estilo de recitativo.* Não se confunda esta designação com o termo *monódia* (de *monos,* um, sozinho, e *aiden,* cantar), que abrange todos os estilos de canto solístico, incluindo recitativos, árias e madrigais, cultivados nos primeiros anos do século **XVII.**

O canto solístico, como é evidente, não era uma novidade. Além da prática comum de improvisar melodias a solo sobre uma fórmula de soprano ou baixo para a recitação de poemas épicos e das muitas canções compostas para voz solo e alaúde, não era raro no século xvi cantarem-se madrigais polifónicos como solos com acompanhamento instrumental; este tipo de solo era especialmente frequente nos *intermedi* (por exemplo, NAWM 70). Além disso, muitos madrigais do fim do século xvi eram escritos num estilo que sugere fortemente um solo de soprano com acompanhamento de acordes. Na década de 1580 Luzzasco Luzzaschi compôs alguns «madrigais a solo», canções para uma, duas ou três vozes de soprano com acompanhamento de cravo. Estas obras eram, fundamentalmente, peças de textura harmónica bastante sólida, com as vozes mais graves executadas instrumentalmente e a voz ou vozes superiores ornamentadas com passagens de *coloratura.*

Caccini desenvolveu um estilo melodioso, apesar de predominantemente silábico, que, embora visando, antes de mais, uma declamação clara e flexível das palavras, admitia determinados embelezamentos da linha melódica nos locais apropriados; assim se introduziu na monódia um elemento de virtuosismo vocal que no século xvi se manifestara através da improvisação de ornatos (escalas, grupetos, notas de pas-

sagem, e assim sucessivamente) sobre qualquer das notas de uma melodia, independentemente da natureza do texto. Caccini escreveu dois tipos de canções: as árias, que eram estróficas, e os madrigais, com música nova para cada verso. Alguns remontam à década de 1590, mas só vieram a ser publicados em 1602, sob o título *Le nuove musiche (A Nova Música)* (para um exemplo, v. NAWM 66, *Perfidissimo volto.*

**O ESTILO DE RECITATIVO** — Enquanto o idioma dos solos vocais de Caccini se baseava na ária improvisada e no madrigal polifónico, Peri procurou uma solução nova que respondesse às necessidades de representação dramática. No seu prefácio a *Euridice* (v. vinheta) Peri recordava a distinção que na teoria antiga se estabelecia entre a contínua mudança da altura do som na fala e o movimento diastemático, ou por intervalos, no canto. O seu objectivo era encontrar uma espécie de canção falada intermédia entre ambos, como a que se dizia ter sido usada na recitação dos poemas heróicos. Ao sustentar as notas do baixo contínuo, enquanto a voz se movia, passando por consonâncias e dissonâncias — assim simulando o movimento contínuo da fala —, libertou suficientemente a voz da harmonia para fazer com que se assemelhasse a uma declamação livre e sem altura definida. Depois, quando chegava a uma sílaba que devia ser sublinhada ou «entoada» na fala, Peri tinha o cuidado de a pôr em consonância com o baixo e a respectiva harmonia.

**NAWM 66 — GIULIO CACCINI, MADRIGAL:** *Perfidisimo volto*

Este é um dos madrigais que Caccini, no seu prefácio, se vangloria de ter merecido na *camerata* de Bardi, cerca de 1590, «aplausos calorosos». Cada verso do poema é composto como uma frase independente, terminando, quer numa cadência, quer numa nota, ou num par de notas sustentadas. Este hábito e as muitas notas repetidas ao ritmo da fala eram caraterísticas das árias improvisadas sobre fórmulas melódicas ao longo do século XVI. Nalgumas das cadências Caccini escreveu na partitura ornatos do tipo dos que os cantores estavam acostumados a acrescentar, por exemplo, sobre as palavras *te le gira* (comp. 29-31) e *non hai pari alia beltà fermezza* (comp. 56-70 e 71--77). Caccini escreveu desenvolvidamente os ornamentos porque não confiava nos cantores para os inverterem de sua própria lavra. Outros requintes e ornamentos que Caccini considerava essenciais à interpretação, descritos no prefácio de *Le nuove musiche,* mas não indicados na partitura, eram os crescendos e decrescendos, os *tremolos* (a que dá o nome de *gruppi),* as rápidas repetições da mesma nota (a que dá o nome de *trilli),* as «exclamações» — um *sforzando* no momento de emitir uma nota — e os desvios em relação ao respeito estrito pelos valores impressos das notas, ou seja, aquilo a que chamamos *tempo rubato.* O responsável pela edição sugeriu, entre colchetes, a possível localização de alguns destes ornamentos.

Caccini utiliza algumas das inflexões dramáticas do madrigal polifónico: em *Ahi* (comp. 32), onde interrompe a linha melódica para depois prosseguir em ritmo de fala, e em *O volto* (comp. 46), onde desce uma quinta e, em seguida, atinge uma sexta menor. Como era hábito no madrigal polifónio repetir a última parte, também aqui se repete o texto e música dos últimos quatro versos.

Os diversos estilos de melodia — os que se utilizavam no recitativo, na ária e no madrigal — rapidamente alastraram a todos os tipos de música, tanto profana como sacra, logo nos primeiros anos do século XVII. A monódia tornava possível o teatro musical, pois era um meio através do qual podiam ser transmitidos musicalmente,

quer o diálogo, quer a narração, com clareza, rapidez e com toda a liberdade e flexibilidade necessárias a uma expressão digna desse nome. Em 1600 Peri compôs música para a peça mitológico-pastoril em verso *Euridice,* de Ottavio Rinuccini, que foi nesse mesmo ano apresentada ao público em Florença, no âmbito dos festejos do casamento de Henrique IV de França com Maria de Médicis. Caccini fez questão de que os cantores por ele ensaiados cantassem apenas a música que escrevera; por conseguinte, cerca de um terço da representação foi ocupada com a versão de Caccini. No ano seguinte cada compositor publicou a sua versão, sendo estas duas partituras as primeiras óperas completas que chegaram até nós.

**PERI DESCREVE o SEU ESTILO RECITATIVO**

*Pondo de parte todas as outras maneiras de cantar até hoje conhecidas, dediquei-me por completo a procurar a imitação conveniente a estes poemas. E pensei que o tipo de voz atribuído pelos antigos ao canto, a que chamavam diastemático (que é como quem diz «sustentado e suspenso»), podia, por vezes, ser apressado e tomar um andamento moderado, entre os lentos movimentos sustentados do canto e os movimentos fluentes e rápidos da fala, assim servindo o meu propósito (tal como também os antigos adaptavam a voz à leitura da poesia e dos versos heróicos), aproximando-se dessa outra voz da conversação, a que chamavam contínua e que os modernos (embora talvez para outros fins) usaram igualmente na sua música.*

*Reconheci também que na nossa fala alguns sons são entoados de tal forma que podemos construir sobre eles uma harmonia e que no curso da fala passamos por muitos que não são entoados deste modo até chegarmos a um que permita o movimento para uma nova consonância. Tendo em mente as entoações e inflexões que nos servem na tristeza e na alegria e em estados semelhantes, fiz com que o baixo se movesse em sincronia com elas, mais depressa ou mais devagar, segundo os afectos. Mantive o baixo fixo através de consonâncias e dissonâncias até que a voz da personagem, tendo percorrido várias notas, chegasse a uma sílaba que, sendo entoada na fala normal, abrisse caminho a uma nova harmonia. Fiz tudo isto por forma que não só o fluir da fala não ofendesse o ouvido (quase tropeçando nas notas repetidas com mais frequentes acordes consonantes), mas ainda a voz não parecesse rogar o sabor do movimento do baixo, particularmente nos temas tristes ou graves, sendo evidente que outros temas mais alegres requerem movimentos mais frequentes. Além disso, o uso das dissonâncias atenuava ou obscurecia a vantagem adquirida com a necessidade de entoar cada nota, o que na música antiga talvez fosse menos necessário para este fim.*

**Excerto do prefácio de Peri a *Le musiche sopra VEuridice,* Florença, 1600, trad. *in* Palisca, *Humanism in Itatian Renaissance Musical Thought,* New Haven, Yale University Press, 1985, pp. 428-432.**

*Euridice* era o conhecido mito de Orfeu e Eurídice, tratado à maneira pastoril, então em voga, e modificado por forma a ter um fim feliz, dada a ocasião festiva para que a peça foi escrita. Das duas versões da pastoreia de Rinuccini, a de Caccini é mais melodiosa e lírica, à semelhança dos madrigais e árias das suas *Nuove musiche.* A de Peri é mais dramática; este autor não só criou um estilo situado entre a fala e o canto, como também fez variar a sua abordagem de acordo com as exigências da situação dramática.

Assim, Peri criou uma linguagem que respondia às exigências da poesia dramática. Embora ele e os companheiros soubessem que não tinham ressuscitado a música

Três exemplos de *Euridice* de Peri ilustram três estilos de monódia que encontramos nesta obra. Só um deles é verdadeiramente novo. O prólogo (71a) segue o modelo da ária estrófica para cantar poemas, tal como foi cultivada ao longo de todo o século xvi. Cada verso é cantado segundo um esquema melódico que se compõe de uma nota repetida e de uma estrutura cadenciai, terminando em duas notas sustentadas. Um *ritomello* separa as estrofes. A canção de Tirsi (71b) é também uma espécie de ária, embora não seja estrófica, mas é marcadamente rítmica e melodiosa, e as cadências no final dos versos são harmonicamente mais fortes, sendo na sua maioria de dominante tónica. Esta canção é enquadrada por uma sinfonia que é o interlúdio puramente instrumental mais longo da partitura. Por último, a fala de Dafne (71c) é um verdadeiro exemplo do novo recitativo. Os acordes especificados no baixo contínuo e as respectivas cifras não têm um perfil rítmico nem um plano formal e só estão presentes para apoiarem a recitação da voz, que é livre de imitar os ritmos da fala e, embora regresse frequentemente a notas consonantes com a harmonia, pode afastar-se dela nas sílabas que não são sustentadas na fala. Só os finais de alguns versos são assinalados por cadências; muitos são elididos.

Há uma progressão natural no discurso de Dafne; a princípio é emocionalmente neutro, consonante e lento nas mudanças harmónicas. Quando Dafne começa a falar da mordedura de serpente que fora fatal a Eurídice, a música torna-se mais agitada, com mais dissonâncias, mudanças súbitas de harmonia e cadências mais raras, e o baixo move-se mais depressa.

*Jacopo Peri encarnando a personagem do cantor lendário Arion no quinto* intermédio *de 1589. Arion, ao regressar de uma série de concertos em Corinto, canta uma ária de eco imediatamente antes de se lançar ao mar para fugir à tripulação amotinada do navio. A música era do próprio Peri e de Cristofano Malvezzi e o guarda-roupa de Bernardo Buontalenti*

grega, conseguiram conceber e criar uma canção falada análoga à que julgavam ter sido utilizada no teatro antigo e que era compatível com a prática moderna.

**CLÁUDIO MONTEVERDI** — O *Orfeo* de Monteverdi, estreado em Mântua em 1607, toma claramente por modelo, tanto no tema como na mistura de estilos, as óperas *Euridice* florentinas. A pequena pastoreia de Rinuccini foi desenvolvida pelo poeta Alessandro Striggio, dando origem a uma peça em cinco actos, e Monteverdi, já então um compositor experiente de madrigais e música sacra, utilizou nesta obra uma rica paleta de recursos vocais e instrumentais. O recitativo ganha maior continuidade e maior amplitude através de uma cuidadosa organização tonal e nos momentos-chaves atinge um alto nível de lirismo. Além disso, Monteverdi introduziu no *Orfeo* muitas árias a solo, duetos, conjuntos do tipo de madrigal e danças, que, somados, constituem grande parte da obra e proporcionam um necessário contraste ao recitativo. Os *ritornellos* e coros contribuem para organizar as cenas em esquemas recorrentes que conferem à obra um formalismo quase cerimonial.

Monteverdi utiliza uma orquestra grande e variada no *Orfeo.* A ópera de Peri, apresentada num apartamento do palácio Pitti, utilizara apenas alguns alaúdes e instrumentos do mesmo tipo, além de um cravo para o acompanhamento, todos eles escondidos atrás do cenário, preténdendo-se que a sua presença fosse o mais discreta possível. A orquestra do *Orfeo* de Monteverdi, em contrapartida, contava com cerca de quarenta instrumentos (se bem que nunca usados todos em simultâneo), incluindo flautas, cornetos, trompetes, sacabuxas, uma família completa de instrumentos de cordas e vários instrumentos diferentes de contínuo, entre os quais um órgão de tubos de madeira. Em muitos pontos da obra o compositor especifica quais os instrumentos que devem ser tocados. Além disso, a partitura contém vinte e seis breves números orquestrais; estes incluem uma «tocata» introdutória (um breve andamento de fanfarra, repetido duas vezes) e vários *ritornellos.*

Da música da segunda ópera de Monteverdi, *Arianna* (1608), só se conservaram alguns fragmentos e um número completo, um *lamento.* Esta peça famosa, num elaborado estilo de recitativo, foi universalmente admirada no século XVII como exemplo supremo de monódia expressiva, que, quando bem cantada, nunca deixava de comover os ouvintes até às lágrimas. Monteverdi veio mais tarde a escrever sobre ela um madrigal a cinco vozes, adaptando posteriormente a versão original a um texto religioso.

**NAWM 72 — CLÁUDIO MONTEVERDI,** *Orfeo*

Considero instrutivo o facto de examinarmos aqui três secções do *Orfeo* mais ou menos análogas aos trechos da *Euridice* atrás analisados: o prólogo, a canção de Orfeu e a narração feita pelo mensageiro da morte de Eurídice (NAWM 72a, b, c). Torna-se de imediato evidente que as proporções foram extraordinariamente ampliadas. Os *ritornellos* são cuidadosamente escritos na partitura, e, embora o prólogo se baseie na ária para cantar poesia, Monteverdi escreve desenvolvidamente cada uma das estrofes, fazendo variar a melodia enquanto a harmonia permanece intacta, outra das técnicas utilizadas no século xvi no canto improvisado de poemas. Refira-se que a famosa ária do *Orfeo,* no 3.° acto, *Possente spirto,* se baseia no mesmo procedimento, mas aí o compositor indicou uma ornamentação da fórmula melódica diferente para cada estrofe, debaixo da própria fórmula melódica (fac-símile na página seguinte). É provável

que estas ornamentações excedam em mestria aquilo que um cantor seria capaz de improvisar, mas não deixam de constituir um valioso testemunho da arte de ornamentação vocal.

A cançoneta estrófica do *Orfeo, Vi ricorda o boschi ombrosi* (72b), não é muito diferente, no espírito, da ária de Tirsi, mas o *ritornello* foi trabalhado em contraponto a cinco vozes. Também aqui a linguagem é tradicional: o ritmo de hemiólia é o mesmo da *frottola* de Cara *Io non compro piú Speranza* (NAWM 54), e a harmonização, com acordes no estado fundamental, também é semelhante.

Tal como na obra de Peri, o estilo mais moderno é reservado para o diálogo dramático e os discursos apaixonados. A fala do mensageiro, *In un fiorito prato* (NAWM 72c), imita o estilo de recitativo desenvolvido por Peri, mas o movimento harmónico e o contorno melódico são de concepção mais ampla. Com o lamento de Orfeu, que vem a seguir, o lirismo atinge um novo ponto alto, deixando muito para trás as primeiras experiências no domínio da monódia. Na passagem que começa em *Tu se' morta* cada frase musical, bem como cada frase do texto, baseia-se na frase anterior e intensifica-a através da altura das notas e do ritmo. Sempre que tal se torna necessário neste processo, Monteverdi repete palavras e frases, ligando entre si por este meio, e por meios harmónicos, os fragmentos do recitativo, de modo a formar arcos melódicos coerentes. Particularmente notável é a música do último verso, *a dio terra,* onde o paralelismo rítmico, o cromatismo, a subida progressiva até ao clímax em *e Sole* e o salto descendente para uma sétima não preparada sobre o baixo traduzem a intensidade da mágoa de Orfeu.

*Ária de Orfeu,* Possente spirto, *do* Orfeo, *de Monteverdi, na partitura impressa em Veneza em 1609, dois anos depois da estreia em Mântua. São dadas duas versões da parte vocal, uma simples, outra ornamentada. Dois violinos executam escalas e outras figuras entre os versos do poema*

Apesar do entusiasmo que as primeiras pastoreias musicadas suscitaram entre os conhecedores, a corte florentina continou a preferir os *ballets,* os *masques* e os *intermedi* para animar festividades oficiais, como os casamentos. Nos trinta anos que se seguiram às duas *Euridice* só foram apresentadas em Florença mais uma meia dúzia de óperas: *Dafne* (1608) e *// Medoro* (1619), de Marco da Gagliano (1594--1651), *La liberazione di Ruggiero dalVisola d'Alcina* (1625), de Francesca Caccini (1587-1640), filha de Giulio Caccini, e *La Flora* (1628), de Gagliano e Peri.

Por um conjunto de razões, a ópera tomou raízes em Roma na década de 1620. Embora o Vaticano não participasse neste movimento, Roma estava cheia de prelados ricos que rivalizavam na organização de faustosos divertimentos para os seus convidados. Especialmente auspiciosa para a ópera foi a eleição de Maffeo Barberini como papa Urbano VIII no ano de 1623, pois Barberini colocou os sobrinhos em posições vantajosas e estes tornaram-se ardentes patrocinadores da ópera. Alguns libretos eram sobre vidas de santos, mas a maioria baseava-se em temas mitológicos ou em episódios dos poemas épicos de Tasso, Ariosto e Marino. O mais prolífico libretista de óperas sacras, sérias e cómicas foi Giulio Rospigliosi, que em 1657 foi elevado à dignidade de cardeal e dez anos mais tarde eleito papa, tomando o nome de Clemente IX.

O mais famoso dos seus libretos foi *Sant' Alessio* (1632), baseado na vida de Santo Aleixo, do século x, com música composta por Stefano Landi (c. 1590-c. 1655). Os compositores romanos escreveram também um certo número de óperas pastoris e, por estranho que pareça, foi em Roma que a ópera cómica iniciou a sua carreira independente.

Na música das óperas romanas a separação do canto solístico em dois tipos claramente definidos, recitativo e ária, tornou-se mais marcada do que nunca. O recitativo era mais próximo da fala do que o de Peri ou Monteverdi, enquanto as árias eram melodiosas e predominantemente estróficas, embora algumas fossem sobre *baixos obstinados.* Terreno intermédio era o daquilo a que o compositor de *La catena d'Adone* (1626), Domênico Mazzocchi (1592-1665), chamou «semiárias» *(mezz arie),* interlúdios breves e melodiosos no meio dos recitativos. As numerosas peças vocais concertantes das óperas romanas derivam da tradição do madrigal, modificada, é claro, pela presença de um contínuo e pelo ritmo mais regular, que se tornara corrente nesta época.

Igualmente notável na ópera *Sant' Alessio* de Landi é o prelúdio, que consta de uma lenta introdução em acordes seguida de um andamento mais vivo de *canzona.* O prelúdio ou *sinfonia* que precede o segundo acto é outra *canzona* orquestral, mas sem a lenta secção introdutória. A forma em dois andamentos do primeiro prelúdio (lento e cordal — rápido e contrapontístico, por vezes com uma reminiscência final do andamento lento) converteu-se mais tarde no modelo consagrado de abertura de ópera do século **XVH**. Em França, seguindo talvez o modelo das aberturas dos primeiros *ballets,* adquiriu algumas características particulares; este género ficou conhecido pelo nome de *abertura francesa* (v. NAWM 75) e, como tal, foi uma das formas instrumentais dominantes do barroco médio e tardio.

Anos mais tarde, o mais importante compositor de ópera da escola romana foi Luigi Rossi (1597-1653). O seu *Orfeo* (Paris, 1647), sobre libreto de Francesco Buti, baseia-se no mesmo tema que as anteriores óperas de Peri, Caccini e Monteverdi. Esta obra ilustra a evolução sofrida pelo libreto operático ao longo da primeira metade do século **XVII**. A simplicidade antiga do mito fica quase completamente

sepultada sob uma massa de incidentes e personagens irrelevantes, efeitos cénicos espectaculares e episódios cómicos incongruentes. A intromissão do cómico, do grotesco e do meramente sensacional num drama supostamente sério foi prática comum dos libretistas italianos durante a maior parte do séculQ xvii. Constituía um indício de que a integridade do drama já não tinha uma importância primordial, ao contrário do que sucedera com os primeiros florentinos e com Monteverdi, e de que os mitos da antiguidade greco-latina tinham passado a ser considerados como mero material convencional pronto a ser trabalhado de qualquer forma susceptível de proporcionar divertimento e de oferecer boas oportunidades ao compositor e aos cantores. O declínio do libreto coincidiu com o desenvolvimento de um estilo grandioso de música teatral. O *Orfeo* de Rossi é, com efeito, uma sucessão de belas árias e conjuntos, concebida por forma a fazer com que o ouvinte esqueça as suas falhas enquanto drama.

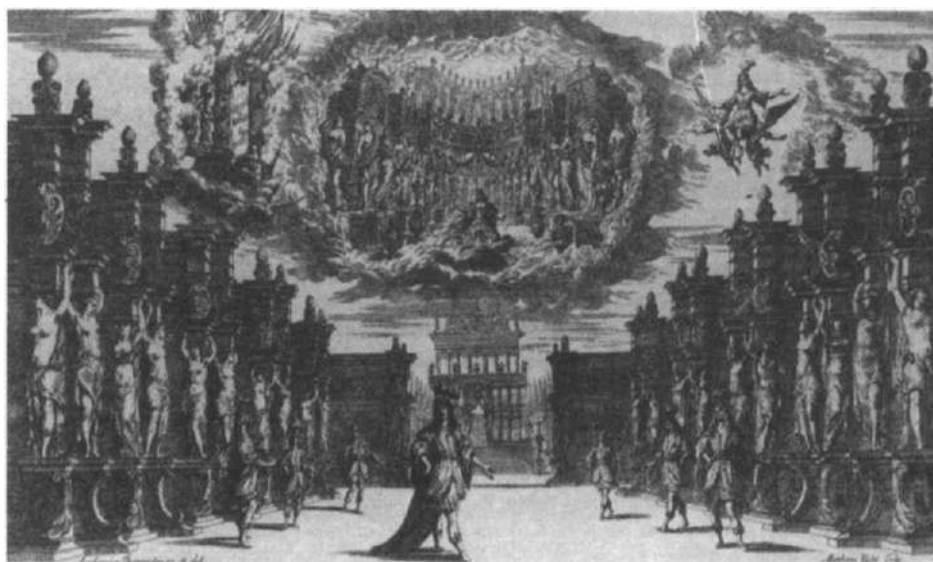
**A ÓPERA VENEZIANA** — Foi uma companhia ligada a Roma que levou a ópera para Veneza. O libretista, compositor e tocador de teorba Benedetto Ferrari (c. 1603-1681) e o compositor Francesco Manelli inauguraram a ópera veneziana com a apresentação da *sua. Andrômeda* no Teatro S. Cassiano em 1637. Este teatro acolhia o público, em geral, mediante uma entrada paga, o que constituiu um passo decisivo na história da ópera, até então dependente de mecenas ricos ou nobres. Espectáculos como a *Andrômeda* eram produções de baixo custo, com o libretista Ferrari a participar também como músico e o compositor Manelli e a mulher como cantores. No total, havia seis cantores, entre os quais três *castrati,* e doze instrumentistas, incluindo dois cravistas e dois trompetistas. Ainda assim, nesta e em ulteriores óperas venezianas os produtores esforçaram-se por reproduzirem, na medida do passível, os prodígios cénicos dos *intermedi* e das óperas romanas.

**NAWM 73 — CLÁUDIO MONTEVERDI,** *Vlncoronazione di Poppea,* **ACTOT, CENA 3**

Nesta cena de amor entre Nero e Popeia, Monteverdi percorre vários níveis do recitativo, das passagens próximas da fala, sem medida e com raras cadências, passando por um estilo semelhante ao do prólogo do *Orfeo,* até ao *arioso* medido. As passagens de ária variam igualmente no grau de organização formal e de lirismo. Mesmo em momentos do texto em que o poeta Giovanni Francesco Busenello não escreveu versos estróficos ou outros susceptíveis de servirem de base a árias, o compositor opta, por vezes, pelo estilo de ária. Em *Vanne ben mio,* na fala de Nero, o compositor interrompe o recitativo com uma breve melodia fluente em compasso ternário para este meio-verso. Os dois versos seguintes, *in un sospir che vien/dal profondo dei sen* («com um suspiro que vem / do fundo do coração»), hexassílabos rimados, em vez dos habituais hepta ou hendecassílabos, foram manifestamente escritos pelo poeta como uma passagem de ária, e Monteverdi aproveitou a oportunidade para expor por duas vezes uma estrutura harmónica ternária com uma melodia ligeiramente diferente de cada uma das vezes. Por outro lado, aplica uma variação distrófica similar sobre um esquema harmónico, desta vez em compasso binário, aos *versi sciolti* (versos brancos) *Signor, sempre mi vedi.* A fala seguinte, mais lírica, de Popeia, *Deh non dir,* está escrita em recitativo. O que determina as transições de recitativo para ária, e vice-versa, e de um nível de canto falado para outro é mais o conteúdo do que a forma poética, mais a necessidade de dar realce à expressão das emoções do que o desejo de encantar e deslumbrar.

Monteverdi escreveu as suas duas últimas óperas para Veneza, // *ritorno d'Ulisse (O Regresso de Ulisses)* e *LTncoronazione di Poppea (A Coroação de Popeia),* estreadas, respectivamente, em 1641 e 1642. A *Poppea* é, sob muitos aspectos, a obra-prima lírica de Monteverdi. Se lhe falta a variedade de timbres orquestrais e o grande aparato cénico e instrumental de *Orfeo,* em contrapartida, prima pela descrição musical do carácter e das paixões humanas, levando, neste aspecto, um grande avanço sobre qualquer outra ópera do século xvii. Apesar da tendência para uma separação entre recitativo e ária, Monteverdi continuou a procurar uma combinação fluida entre o recitativo próximo da fala e a monódia mais lírica e formal.

Um dos principais compositores venezianos de ópera foi um discípulo de Monteverdi, Pier Francesco Cavalli (1602-1676). A procura constante de novas obras em Veneza reflecte-se no volume da produção de Cavalli. Das suas quarenta e uma óperas, a mais aplaudida foi *Giasone* (1649), uma partitura bem desenvolvida, em cujas cenas alternam árias e recitativos e em que se mantém sempre cuidadosamente a distinção entre os dois estilos. Outras três óperas de Cavalli foram recentemente recriadas, com alterações e acrescentos que, provavelmente, teriam assombrado o compositor. O recitativo de Cavalli não tem a variedade e os matizes psicológicos do de Monteverdi, mas, ainda assim, é rico em inflexões dramáticas e patéticas. As árias são muito mais desenvolvidas e constituem peças verdadeiramente elaboradas.

As óperas de Antonio Cesti (1623-1669) são mais polidas, mas de estilo menos vigoroso do que as de Cavalli; a especialidade de Cesti são as árias e os duetos líricos. A sua ópera mais famosa, *//pomo d'oro (A Maçã de Ouro),* foi estreada em Viena por ocasião do casamento do imperador Leopoldo I. Dado o seu carácter de ópera

*Um dos vinte e quatro elaborados cenários concebidos por Ludovico Burnacini para a sumptuosa estreia de* II pomo d'oro, *de Antonio Cesti, na corte dos Habsburgos, em Viena, no ano de 1668. O cenário representa o palácio de Paris, onde este deve escolher a mais bela entre Palas Ateneia, Juno e Vénus. Gravura de Matthaeus Küsel*

comemorativa, foi encenada sem olhar a gastos, apresentando, por conseguinte, muitas características que não eram comuns em Veneza, como uma orquestra invulgarmente numerosa e muitos coros. // *pomo d'oro* também foi notável pelos sofisticados efeitos cénicos. O emprego de uma elaborada maquinaria tornou possível a representação de batalhas navais, cercos, tempestades, naufrágios, descidas de deuses do céu e transformações súbitas e miraculosas de todo o tipo, prática que também se tornara corrente em Veneza, mas a encenação de // *pomo d'oro* ultrapassou tudo o que até então se tentara no domínio da ópera.

**NAWM74 — MARC' ANTONIO CESTI, ÁRIA:** *Intorno alVidol mio,* **ACTO II, CENA 17, DE** *Orontea*

Esta longa cena da ópera *Orontea* mostra até que ponto a ária se tornara elaborada em meados do século. Os dois violinos tocam ininterruptamente, e já não apenas nos *ritornellos,* antes e depois da intervenção do cantor. A forma é a habitual estrutura estrófica, embora a música sofra alguns ajustamentos ao texto novo da segunda estrofe. As dimensões, todavia, são generosas, e do princípio ao fim reina a nova linguagem vocal do *bel canto:* uma linha suave, predominantemente diatónica, e um ritmo fácil, grato ao cantor.

Mais típica é *Orontea* (c. 1649), uma das óperas mais frequentemente levadas à cena no século XVII não só em Veneza, mas também em Roma, Florença, Milão, Nápoles, Innsbruck, etc.

Em meados do século XVII a ópera italiana adquirira já os contornos fundamentais que viria a manter, sem mudanças de maior, ao longo dos dois séculos seguintes. As características principais deste género eram: (1) ênfase no canto solístico com (durante muito tempo) um relativo desinteresse pelos conjuntos e pela música instrumental; (2) separação de recitativo e ária; (3) introdução de estilos e esquemas próprios para as árias. Esta evolução foi acompanhada por uma total inversão da relação entre texto e música; os Florentinos tinham considerado a música como um acessório da poesia; para os Venezianos o libreto pouco mais era do que um andaime convencional para escorar a estrutura musical.

## Música vocal de câmara

Se excluirmos Veneza, onde se tornou o foco da vida musical, a ópera era um evento de excepção; o grosso da música profana escrita para execução amadorística e profissional era música de câmara, a maior parte da qual envolvendo vozes. As novas linguagens monofónicas e a tessitura do baixo contínuo modificaram não apenas a ópera, mas também este tipo de música. No entanto, uma vez que o diálogo dramático e a representação de uma acção não eram os fundamentos da música de câmara, os compositores eram livres — viam-se mesmo compelidos — de adoptarem formas de organizarem as suas ideias independentemente quer das intrigas e das convenções líricas, quer dos recursos da polifonia.

A ária estrófica, negligenciada durante o período do madrigal polifónico, mas que a cançoneta e outras formas populares tinham mantido viva, era agora retomada como uma estrutura óptima para a composição vocal. Era um modo de musicar poemas que

não perturbava — ao contrário do que sucedia com a polifonia — a continuidade do raciocínio do poeta. A aplicação mais simples do método estrófico consistia em repetir a mesma melodia, por vezes com pequenas modificações rítmicas, para cada estrofe do poema. Foi o que Caccini fez num bom número das suas árias incluídas em *Le nuove musiche,* como, por exemplo, *Udite, udite, amanti.* Ou então o compositor podia escrever música nova para cada estrofe. Mais frequentemente, optava por usar a mesma estrutura harmónica e melódica para todas as estrofes, naquilo a que os analistas modernos chamam *variação estrófica.* E esta a estrutura, por exemplo, das primeiras quatro estrofes da ária *Possente spirto* do 3.° acto do *Orfeo* de Monteverdi.

Uma das formas preferidas de compor uma canção estrófica era tomar como ponto de partida uma melodia-padrão, como a *romanesca,* uma melodia para cantar *oitave rime* (poemas de uma estrofe de oito versos hendecassílabos, onde o penúltimo e o último rimam entre si). Esta consistia numa fórmula de soprano com uma harmonização-padrão, acompanhada por um baixo. A fórmula pode resumir-se ao contorno essencial apresentado no exemplo 9.1. Em muitas composições baseadas na *romanesca* só o baixo é identificável, sendo por isso muitas vezes designado como um *baixo obstinado,* ou *basso ostinato,* um baixo que se repete, enquanto a melodia acima dele vai mudando. Exemplo de um madrigal estrófico baseado na *romanesca* é *Ohimè dov'è il mio ben (Ai de mim, onde está o meu bem,* NAWM 68: v. a respectiva análise mais adiante).

*Exemplo 9.1 — Configuração da ária* romanesca

A maioria dos compositores inventavam a própria música para a primeira estrofe, reformulando-a depois para as estâncias seguintes. Este processo permitia-lhes conservar a música da primeira estrofe, mas fazendo-a reflectir as inflexões e ênfase variáveis das estâncias seguintes, e, mais importante ainda, fazer com que a melodia e a elaboração harmónica reflectissem o clima e as emoções da letra de cada estrofe.

*Exemplo 9.2 — Esquemas de baixo*

***a)*** **Buxtehude (c. 1637-1707),** ***Ciacona***

***b)*** **Bach,** ***Passacaglia*** **(c. 1717)**

| | | | | | —*B*—g-i | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | | | | *m* | | —1 | |

Alguns esquemas de *basso ostinato,* em particular os que abarcam um número reduzido de compassos, não estavam associados a nenhuma forma poética em parti-

cular. É o caso da *chaconne (ciacona)* e da *passacaglia* (espanhol, *passecalle;* francês, *passacaille).* A *ciacona* foi, provavelmente, trazida da América Latina para a Espanha; era uma canção de dança com um refrão que seguia uma estrutura simples de acordes de guitarra, que nas variações italianas escritas sobre ela se transformou numa linha de baixo. A *passacaglia* surgiu em Espanha como um *ritornello,* ou seja, uma música com uma estrutura fixa de guitarra tocada antes e depois das estrofes de uma canção. Também ela se desenvolveu, dando origem a uma série de fórmulas de baixo próprias para servirem de base a variações instrumentais ou vocais. Era geralmente em ritmo ternário e no modo menor. Característica tanto da *chaconne* como da *passacaglia,* tal como as encontramos nas obras dos compositores do século xvn, é a repetição de uma fórmula de quatro compassos em ritmo ternário e andamento lento. No século xvin, em particular, gerou-se uma certa confusão entre os dois termos, como pode ver-se pelo exemplo 9.2. Também se usavam com frequência figuras de *ostinato* diferentes de qualquer destas duas, como as que abarcam uma quarta descendente (tetracórdio) (exemplo 9.3).

*Exemplo* ***9.3*** *— Tipos de tetracórdio descendente*

*a)* **Forma diatónica maior**

*b* **) Forma diatónica menor**

*c)* **Forma cromática**

*d)* **Forma cromática alargada (Purcell,** ***Dido e Eneias,*** **1689)**

O **ESTILO CONCERTATO** — A prática de escrever partes distintas para vozes e instrumentos ou para combinações diferentes de umas ou de outros deu origem àquilo a que podemos chamar o *estilo concertato.* O adjectivo *concertato* deriva do verbo italiano *concertare,* que significa «chegar a acordo». Num concerto musical conjugam-se, por vezes, forças diferentes e contrastantes num todo harmonioso. O substantivo inglês *consort* e o verbo *concert* derivam da mesma raiz. Um madrigal *concertato* é aquele em que os instrumentos se conjugam com as vozes em pé de igualdade. Um *concerto sacro* é uma peça vocal sacra com instrumentos. Um *concerto instrumental* é uma peça para uma gama variada de instrumentos, sendo uma das suas subcategorias uma peça em que um ou mais desses instrumentos são solistas, enquanto os restantes formam uma orquestra com mais de um elemento para cada parte. Hoje em dia concebemos um concerto, antes de mais, como uma obra para solistas e orquestra, mas o primeiro sentido da palavra era mais amplo. O estilo

*concertato,* por conseguinte, não é propriamente um estilo, mas sim a conjugação característica de vozes e instrumentos em que os instrumentos não se limitam a dobrar as vozes, pois têm partes independentes; é este o processo musical característico do século xvii.

A evolução dos tipos de participação instrumental, variação estrófica e outras técnicas novas pode ser seguida no quinto, sexto, sétimo e oitavo livros de madrigais de Monteverdi, publicados, respectivamente, em 1605, 1614, 1621 e 1638. Todos estes madrigais, a partir dos últimos seis do livro 5, têm um *basso continuo* e muitos utilizam também outros instrumentos. Os solos, duetos e trios contrastam com o conjunto vocal; há introduções instrumentais e interlúdios instrumentais recorrentes *(ritornellos).* O sétimo livro intitula-se *Concerto* e é apresentado como contendo «madrigais e outros tipos de canções».

O livro 8, *Madrigali guerrieri et amorosi (Madrigais Guerreiros e Amorosos),* é especialmente notável pela variedade de formas e tipos, incluindo madrigais a cinco vozes, solos, duetos e trios com contínuo e vastas obras para coro, solistas e orquestra. Entre as melhores composições deste volume conta-se o madrigal *Hor che'l ciei e la terra (Agora que o céu e a terra),* para seis vozes, dois volumes, e contínuo, uma obra-prima de atmosferas e sonoridades, de harmonias abundantemente variadas e vivos contrastes dramáticos. Neste livro há também dois *balli (ballets* semidramáticos) e uma outra obra no *genere rappresentativo,* ou estilo teatral, // *Combattimento di Tancredo e Clorinda,* que havia sido estreada em Veneza no ano de 1624. Trata-se de uma composição sobre um trecho do canto xn da *Jerusalém Libertada,* de Tasso, onde se descreve o combate entre o cruzado Tancredo e a heroína pagã Clorinda, terminando com a morte desta última. O grosso do texto de Tasso é uma narrativa simples, confiada por Monteverdi a um tenor solista em estilo de recitativo; as raras e breves falas de Tancredo e Clorinda são cantadas por um tenor e um soprano, a quem se indica que devem mimar as acções descritas durante o canto da narrativa. Os instrumentos (quarteto de cordas com viola da gamba baixo e contínuo), além de acompanharem as vozes, tocam interlúdios, onde são imitados ou sugeridos vários passos da acção: o galopar dos cavalos, o tinir das espadas, a animação do combate. Para tais propósitos Monteverdi inventou um tipo de música a que deu o nome de *stile concitato,* ou «estilo excitado»; um dos principais processos do *stile concitato* era a rápida reiteração de uma única nota, quer em sílabas rapidamente pronunciadas na voz, quer instrumentalmente, sob a forma de trémulo medido nas cordas. Este estilo era usado para os sentimentos e acções de natureza guerreira.

**NAWM 68 — CLÁUDIO MONTEVERDI, MADRIGAL:** *Ohimè dov'è il mio ben*

Uma das mais belas composições presentes no livro **7,** publicado em **1619,** é esta *romanesca* para dois sopranos. Demonstra a aplicação tanto do estilo *concertato* como da força organizadora da variação estrófica. As duas vozes solistas, relativamente independentes, chegam a um entendimento através do modelo *ostinato* e do respectivo baixo contínuo. Todas as notas do modelo *ostinato* do exemplo **9.1** ocupam, geralmente, três compassos, enquanto nas partes triplas Monteverdi conserva o contorno da melodia para cantar *oitave rime,* das quais este poema é um exemplo. Este forte tablado estrutural liberta o compositor para se entregar a uma variedade de mecanismos expressivos e artísticos — vozes em cânone, momentos de recitativos, madrigais descritivos cantados, dissonâncias evidentes e *coloratura.*

O estilo musical de Monteverdi e dos seus contemporâneos era uma mistura de diversos elementos, alguns dos quais com origem no século xvi e outros novos. Combinavam-se a monódia e o madrigal; conseguia-se uma articulação formal através da organização do baixo e das harmonias por ele suportadas e do uso sistemático dos *ritornellos;* variava-se a tessitura mediante o recurso ao estilo *concertato.* De tudo isto resultou um alargamento e um enriquecimento dos recursos descritivos da música.

A separação gradual entre recitativo e ária dava ao compositor a liberdade de escrever melodias de árias sem a limitação de ter de respeitar todos os matizes do texto; as árias começaram a desdobrar-se em melodias graciosas e fluidas apoiadas por harmonias simples, quase sempre em compasso ternário lento com um único motivo rítmico persistente (exemplo 9.4; v. também a peça *Intorno all'idol mio,* de Cesti, NAWM 74). Este estilo de *bel canto* na escrita vocal, uma criação dos compositores italianos, foi imitado em todos os países e influenciou tanto a música vocal como a instrumental durante todo o período barroco e depois dele.

**GÉNEROS DE MÚSICA VOCAL SOLÍSTICA** — Desde o início do século os compositores italianos vinham escrevendo milhares de monódias — madrigais a solo, árias estróficas, cançonetas e outras canções em ritmos ligeiros de dança; estas peças eram certamente mais conhecidas do que a música de ópera contemporânea, que só raramente havia sido executada e perante auditórios restritos. As monódias e a música para pequenos conjuntos, em contrapartida, eram cantadas em toda a parte e publicadas em quantidades maciças nas colectâneas de madrigais, árias, diálogos, duetos, etc. *Le nuove musiche,* de Caccini, foi a primeira colectânea importante de monódias; outro compositor notável desta primeira geração foi Sigismondo d'India (c. 1582-antes de 1629), cujas canções solísticas, além dos madrigais e motetes polifónicos, o distinguem como uma importante figura musical da Itália do início do século XVII.

O género que a pouco e pouco veio a concentrar as atenções dos compositores italianos foi a *cantata* (literalmente, uma peça «para ser cantada»). Este termo, tal como a sua contrapartida, a *sonata,* foi utilizado para designar muitos tipos diferentes de composição. Numa colectânea publicada antes de 1620 aplicava-se a árias sob a forma de variações estróficas. Todavia, nem essa nem nenhuma outra foram adoptadas de forma consequente pelos compositores de cantatas das duas ou três décadas seguintes. Em meados do século a palavra *cantata* passou a designar uma composição, regra geral, para voz solista com acompanhamento de contínuo, em várias partes, nas quais frequentemente se entremeavam recitativos e árias, sobre um texto lírico ou por vezes semidramático. O romano Luigi Rossi, primeiro mestre eminente deste tipo de cantata, escreveu também outras com formas mais simples — canções estróficas simples, variações estróficas, árias com baixo *ostinato* ou árias de estrutura *ABA.* Outros importantes compositores italianos de cantatas de meados do século xvii foram Giacomo Carissimi (1605-1674) — cujo domínio de eleição foi, no entanto, a oratória sacra — e o compositor de ópera Antonio Cesti.

Os compositores dos outros países, embora fortemente influenciados pelos modelos italianos, produziram, apesar de tudo, canções de carácter vincadamente nacional. Muitos compositores alemães escreveram, a partir de 1630, canções solísticas, nomeadamente Heinrich Albert (1604-1651) e Andreas Hammerschmidt (1612-1675). Em França o *air de cour* floresceu sob a forma de solos e duetos cheios de encanto, alguns dos quais eram peças vocais independentes de música de câmara, enquanto outros eram escritos para os *ballets* da corte. Também os compositores ingleses do

princípio e de meados do século XVII — Nicholas Lanier (1588-1666), John Wilson (1595-1674), Henry Lawes (1596-1662) e outros ainda — escreveram muitas canções com acompanhamento de contínuo, quer ligadas às *masques* da corte, quer como solos independentes, umas em estilo declamatório, de recitativo, outras puramente melodiosas, em ritmos de dança. Em suma, a música vocal de câmara apresentava--se, no início do século XVII, sob muitas formas e estilos, combinando elementos do madrigal, do concerto, da monódia, das canções de dança, das linguagens nacionais, do recitativo dramático e da ária de *bel canto.*

## Música sacra

A música sacra, embora conservadora por natureza, viu-se afectada quase tão cedo e tão profundamente como a música profana pelas inovações do final do século xvi e início do século xvii. A monódia, o baixo contínuo e o estilo *concertato* também se aplicaram aos textos sagrados. Verificou-se, é certo, alguma oposição aos novos estilos, e, na realidade, a igreja católica romana nunca abandonou por completo a polifonia à maneira de Palestrina. Antes de meados do século XVII Palestrina tornara--se o modelo supremo para o estilo musical eclesiástico. Todos os compositores aprendiam a escrever contraponto com base na prática de Palestrina. A isto chamava--se o *stile antico.* Assim, ao longo de todo o século xvii opuseram-se duas abordagens distintas, uma voltada para o passado *(stile antico),* outra actual *(stile moderno).* Um mesmo compositor podia cultivar ambos os estilos, por vezes até numa única peça. Monteverdi, por exemplo, compôs com igual mestria em *stile antico* e em *stile moderno.* Com o passar do tempo o estilo antigo foi-se modernizando: acrescentava--se-lhe muitas vezes um baixo contínuo, os ritmos passaram a ser mais regulares, e os antigos modos deram lugar ao sistema maior-menor. O famoso tratado *Gradus ad Parnassum (Degraus para o Parnaso),* 1725, de Johan Joseph Fux (1660-1741), codificou este contraponto semipalestriniano e permaneceu como a obra de referência mais importante na matéria durante os dois séculos seguintes.

O **GRANDE CONCERTO** — O contraponto romano, embora inestimável para o estudo e a disciplina, foi menos importante para a actividade efectiva de composição de começos do século xvii do que a forma do *grande concerto,* que teve origem em Gabrieli e na escola veneziana. Esta forma tomava, por vezes, proporções colossais. Numerosos compositores deste período escreveram música sacra para enormes conjuntos de cantores e instrumentistas, mas o mestre deste estilo, uma das figuras mais importantes da música sacra católica do século XVII, foi Orazio Benevoli (1605-1672). A sua missa festiva escrita para a consagração da catedral de Salisburgo em 1628 requer dois coros a oito vozes com solistas; cada coro conjuga-se com três combinações instrumentais diferentes e cada um tem o respectivo baixo contínuo; há, além disso, um terceiro baixo contínuo para todo o conjunto. Esta formidável partitura comporta cinquenta e três pautas. As ulteriores obras de Benevoli, escritas principalmente para a basílica de S. Pedro de Roma durante a década de 1640, dão uma ideia mais justa da verdadeira estatura do compositor do que a algo pesada missa de Salisburgo; estas obras mais tardias incluem salmos, motetes e missas para três, quatro ou mais coros, dotados de um baixo cifrado para o órgão, mas que podem igualmente ser cantados

sem acompanhamento. Os coros eram dispostos em pontos e níveis diferentes da ampla basílica de S. Pedro, de modo que os ouvintes sentiam-se envolvidos por música proveniente de todas as direcções — uma concepção verdadeiramente grandiosa, ilustrando uma faceta importante do gosto artístico deste período.

As sonoridades são graduadas e combinadas com a maior destreza, alternando efeitos antifonais com clímaces maciços, e a escrita é tão hábil que, apesar das amplas proporções do plano da obra, a textura permanece sempre clara.

**O CONCERTO PARA POUCAS VOZES** — Muito mais familiar ao paroquiano médio do que o grande concerto era o concerto para poucas vozes. Aqui uma, duas ou três vozes solistas cantavam acompanhadas por um contínuo a órgão. Um dos primeiros compositores a explorar esta forma no domínio da música sacra foi Lodovico Viadana (1560-1627), que em 1602 publicou uma colectânea, *Cento concerti ecclesiastici (Cem Concertos Eclesiásticos),* para voz solista, ou várias combinações de vozes solistas, com *basso continuo.*

**NAWM 84 — LODOVICO GROSSI DA VIADANA, CONCERTO SACRO:** *O Domine, Jesu Christe*

Neste concerto da colectânea de **1602,** Viadana simulou uma tessitura complexa com uma única voz, fazendo-a imitar-se a si própria a diferentes alturas. Esta redução da linguagem polifónica a um número restrito de vozes teve uma grande importância prática: permitia que uma obra fosse executada, quando necessário, por um pequeno número de cantores, assim se eliminando a necessidade de dobrar ou substituir vozes por instrumentos, como era usual fazer-se no século xvi. Este estilo está mais próximo dos madrigais de Caccini do que do recitativo.

Quando os recursos disponíveis o permitiam, combinava-se o grande concerto com o concerto para poucas vozes. Neste como noutros domínios Monteverdi foi um pioneiro notável. As suas *Vésperas* de 1610 são uma obra notável sobre um ofício litúrgico completo, incluindo as tradicionais entoações dos salmos e explorando ao mesmo tempo todos os novos recursos musicais da época — recitativo, ária e todas as variedades de agrupamentos solísticos, corais e instrumentais, pequenos e grandes —, isto num único ciclo de composições (que, no entanto, talvez nunca tenham sido executadas na íntegra numa única ocasião).

Um dos contemporâneos de Monteverdi que se distinguiu especialmente pelas suas composições sacras no novo estilo foi Alessandro Grandi (c. 1575-1630), que exerceu uma forte influência sobre Schütz aquando da segunda visita deste último a Veneza, em 1628-1629.

**NAWM 85 — ALESSANDRO GRANDI, MOTETE:** *O quam tu pulchra es*

Este motete solístico, datado, aproximadamente, de **1625,** sobre um texto do *Cântico dos Cânticos* — uma fonte muito popular para as composições musicais da época —, mostra como um compositor, sem quebrar a unidade da peça, podia incorporar numa única composição elementos de recitativo teatral, madrigal solístico e ária de *bel canto.* Os primeiros cinco compassos são nitidamente de recitativo. Depois, até ao compasso **21,** ouvimos uma passagem em estilo melodioso e rítmico, pontuada por um refrão de recitativo. Segue-se uma passagem em estilo de ária e compasso ternário (comp. **22-34).** Esta alternância de estilos continua até ao fim da obra.

Além da monódia e do estilo ***concertato,*** também o aparato cénico da ópera teve aplicação no domínio da música sacra. Ainda antes de ser estreada em Florença a primeira ópera que chegou até nós, Emilio de Cavalieri levou à cena em Roma, em Fevereiro de 1600, uma peça educativa com música — no fundo, uma ópera sacra com personagens alegóricas — intitulada ***La rappresentatione di anima e di corpo (A Representação da Alma e do Corpo).*** Esta obra incluía versos de uma ***lauda*** mais antiga e, tal como as ***laude,*** destinava-se a fazer parte de um serviço religioso informal no oratório de S. Filipe de Néri. Aparentemente, esta obra não teve sequência, mas deve ter aguçado o apetite da cúria romana para a rica mistura de monódia, declamação coral, música instrumental com ritmo de dança e árias melodiosas que viriam a ser os ingredientes das ulteriores óperas e oratórias.

**A ORATÓRIA** — O pendor dramático deu origem, em Roma, a uma série de diálogos sacros, onde se combinavam elementos de narrativa, diálogo e meditação ou exortação, mas que, regra geral, não se destinavam a ser apresentados em cena. Em meados do século as obras deste tipo começaram a ser designadas por oratórias, pois eram geralmente executadas nessa parte da igreja reservada às associações de leigos que aí iam ouvir sermões e cantar canções religiosas. O libreto de uma oratória podia ser em latim ***(oratório latino)*** ou em italiano ***(oratório volgare).*** O grande mestre da oratória latina em meados do século XVII foi Gioacomo Carissimi. Uma sinopse da oratória mais famosa de Carissimi, ***Jefté,*** dar-nos-á uma ideia de como era uma oratória escrita por volta de 1650.

O libreto latino baseia-se no ***Livro dos Juízes,*** 11, 29-40, com algumas paráfrases e material acrescentado. O narrador (denominado ***storicus*** ou ***testo)*** apresenta a história. Jefté (tenor solista) formula um voto: se o Senhor lhe conceder a vitória na batalha prestes a começar, no regresso a casa sacrificará quem primeiro sair ao seu encontro para o saudar. Toda esta parte é um recitativo. Em seguida é relatada a vitória de Jefté sobre os Amonitas, com adequados efeitos imitativos e uma boa dose de ***stile concitato,*** em coro, ária solística e dueto. A cena seguinte, narrada pelo ***storicus*** em recitativo, é a do regresso triunfal de Jefté a casa; quem sai primeiro ao seu encontro é a filha (que ele deve, consequentemente, sacrificar), seguida por um grupo de companheiros que entoam canções festivas (árias sofísticas, duetos, coros). Vem depois o diálogo, em recitativo, entre Jefté e a filha. Em seguida o coro relata como a filha de Jefté vai para os montes lamentar a morte iminente na flor da idade. Canta depois um lamento, a que o coro responde, como no ***kommos*** da tragédia grega (esta cena final encontra-se em NAWM 86).

**NAWM 86 — GIACOMO CARISSIMI,** *Historia di Jephté*

O lamento da filha, cujo texto não faz parte do relato bíblico, é um longo e comovente recitativo, amenizado, como era usual na música sacra, por passagens em *arioso* construídas sobre sequências e com momentos de canto ornamentado. Dois sopranos, representando as companheiras da filha, repetem em eco algumas das suas frases cadenciais. O presente excerto (e a obra) termina com um magnífico coro de lamentações a seis vozes, onde são utilizados efeitos policorais e madrigalísticos.

O recitativo de Carissimi recorre às dissonâncias expressivas de uma forma que faz lembrar o estilo florentino, mas estas dissonâncias surgem num meio harmonicamente mais bem definido. Por exemplo, o *ré"* do soprano no comp. 295 não é mera-

mente uma dissonância livre, pois faz parte de um acorde. Mais característico ainda é o *fáf* do comp. 302, que faz parte de um acorde de *Ré* sobre um pedal de *Sol.* Do mesmo modo, o salto para a sétima nos comp. 308-309 e a sexta «napolitana» abaixada no comp. 310, e de novo no comp. 314, são efeitos harmónicos. Igualmente dignos de nota são os duplos retardos do coro nos comp. 380 e seguintes. Estas passagens demonstram bem que a intensidade emotiva desta cena é obtida mais através de meios harmónicos do que melódicos.

A oratória distinguia-se, assim, da ópera coesa pelo tema religioso, pela presença do ***testo*** ou narrador, pelo recurso ao coro para fins dramáticos, narrativos e meditativos e pelo facto de as oratórias raramente ou nunca se destinarem a serem teatralmente encenadas. A acção era narrada ou sugerida e não representada. Tanto a oratória como a ópera empregavam recitativos, árias, prelúdios e ***ritornellos*** instrumentais.

Os **NOVOS ESTILOS DA MÚSICA LUTERANA** — Na Áustria e nas cidades católicas do Sul da Alemanha a música sacra manteve-se por completo sob a influência italiana. Os compositores italianos tiveram uma actividade especialmente intensa em Munique, Salisburgo, Praga e Viena. Os compositores luteranos das regiões do Centro e do Norte cedo começaram a utilizar as novas técnicas da monódia e do ***concertato,*** recorrendo, por vezes, às melodias de corais como material melódico, mas frequentemente também sem qualquer referência às melodias tradicionais. A par destas composições em estilo moderno, os compositores luteranos continuaram durante algum tempo a escrever motetes corais polifónicos, bem com motetes sobre textos bíblicos sem recurso às melodias de corais. Muitos motetes de Hassler, Praetorius e outros compositores do início do século XVII foram escritos em estilo de grande concerto, o que testemunha a admiração que os músicos alemães nutriam pela escola veneziana. Até o madrigal italiano gozou daquilo a que podemos chamar uma «sobrevivência sacra» na música eclesiástica alemã, como o atestam as ***Cantiones sacrae*** de Schütz e o ***Israelsbrünnlein*** de Johann Hermann Schein (1586-1630).

O concerto para poucas vozes também seduziu os compositores alemães. Schein publicou em Leipzig, entre 1618 e 1626, uma importante série de peças deste tipo sob o título ***Opella nova (Novas Pequenas Obras)*** e com o subtítulo ***Geistliche Konzerte [...] auffietzo gebräuchliche italiänische Invention (Concertos sacros [...] à maneira italiana actualmente em uso).*** Sob muitos aspectos, estas obras são como que os equivalentes luteranos dos madrigais concertantes de Monteverdi. A colectânea consta principalmente de duetos e de alguns solos sobre textos de corais; no entanto, Schein prescinde, por vezes, das melodias dos corais e, quando as utiliza, trata-as livremente, inserindo ornamentações vocais, quebrando as frases e dividindo-as entre as vozes. Há um contínuo e, por vezes, um ou dois instrumentos solistas concertantes, com uma ou outra sinfonia orquestral ou um conjunto para coro e instrumentos. Estes concertos vocais de Schein inauguraram uma longa série de obras análogas de compositores luteranos do século XVII.

**HEINRICH SCHÜTZ** — O maior compositor alemão de meados do século XVII foi Heinrich Schütz (1585-1672). Depois de iniciar os estudos universitários, Schütz foi enviado para Veneza, onde estudou com Giovanni Gabrieli de 1609 a 1612 e publicou a primeira obra impressa, uma colectânea de madrigais italianos a cinco vozes. De 1617 até ao fim da vida foi mestre de capela do eleitor da Saxonia, em Dresden, embora

*A capela da corte do eleitor da Saxónia dirigida por Heinrich Schütz na antiga Schlofikirche. Da página de rosto do* Geistreiche Gesangbuch, *de Christoph Bernhard (Dresden, 1676)*

nos tempos conturbados da guerra dos Trinta Anos tenha passado vários anos como maestro da corte em Copenhaga. Retomou o contacto com a música italiana ao deslocar-se a Veneza em 1628. Tanto quanto se sabe, não escreveu música instrumental independente. Segundo a tradição, terá composto a primeira ópera alemã, além de vários *baileis* e outras obras cénicas, mas toda esta música se perdeu; aquilo que dele sabemos baseia-se quase por completo nas suas composições sacras, que chegaram até nós em considerável quantidade e variedade, datando de 1619 até aos últimos anos da sua vida.

As mais simples destas obras são composições harmónicas a quatro vezes sobre uma tradução alemã do *Saltério* (1628). Contrastando com a simplicidade calvinista dos salmos, temos os motetes latinos das *Cantiones sacrae* (1625), nos quais um estilo católico contrapontístico é animado pelas inovações harmónicas e por características derivadas do madrigal, como, por exemplo, a representação musical do sono e da vigília em *Ego dormio et cor meum vigilat* («Eu durmo e o meu coração vela» — exemplo 9.5).

Em Schütz encontramos frequentemente a magnificência e o colorido venezianos, nomeadamente nos *Psalmen David* (1619) para coros múltiplos, solistas e instrumentos concertantes, onde a colorida sonoridade maciça do grande concerto se combina com uma abordagem sensível dos textos alemães. Com efeito, a fusão entre os estilos italiano e alemão, iniciada por Hassler e outros compositores em finais do século xvi, foi completada por Schütz. As suas obras só falta um elemento importante do estilo luterano plenamente desenvolvido: Schütz raramente recorria às melodias tradicionais dos corais, embora tenha composto sobre muitos textos de corais.

*Exemplo 9.5 — Heinrich Schütz,* Ego dormio

go dor

O".
E

E - go dor - mi-o et-cor. me -um_ vi - gi-lat, et_ cor.me-um-

go dor - mi - o et_ cor_ me - um. vi - gi-lat

o et_ cor. me - um_ vi - gi-lat

dor mi - o et— cor______me-um.vi - gi-lat

vi - gi-lat et_ cor.me - um______vi gi-lat, et_ cor_ me-um.vi-gi-lat

-^km-p-• * - o*.

\ et_cor_ me-um.vi gi - lat

*Eu durmo, e o meu coração vela.*

Em 1638 e 1639, num tempo em que a guerra reduzira tristemente o número de elementos da capela eleitoral, Schütz publicou os seus ***Kleine geistliche Konzerte (Pequenos Concertos Sacros),*** motetes para uma a cinco vozes solistas com acompanhamento de órgão. O ano de 1636 assistiu também à publicação das ***Musikalische Exequien*** (música para o funeral do amigo e patrono de Schütz, o príncipe Heinrich Posthumus von Reuss), para solistas e coros, em diversas combinações, com acompanhamento de baixo contínuo. Uma outra colectânea de motetes alemães, escritos num severo contrapontístico, foi a ***Geistliche Chormusik (Música Coral Espiritual)*** de 1648. Os mais importantes de entre os motetes ***concertato*** de Schütz são as ***Symphoniae sacrae,*** que foram publicadas em três séries, em 1629, 1647 e 1650. As duas primeiras destas colectâneas são para diversas pequenas combinações de vozes e instrumentos, até um total de cinco ou seis partes com contínuo. As ***Symphoniae sacrae*** de 1629 atestam uma forte influência da música de Monteverdi e Grandi.

A peça ***O quam tu pulchra es,*** dessa colectânea, é escrita sobre um texto semelhante ao do motete (NAWM 85), mas, embora se componha dos mesmos ingredientes — estilos de recitativo, ária e madrigal solístico —, desenvolve-os de forma muito diferente. Schütz trata a apóstrofe à amada, «Oh, como és bela!», sob a forma de um refrão, uma espécie de ***ritornello,*** com dois violinos, em estilo de ária em compasso ternário, enquanto cada uma das partes do seu corpo são louvadas em estilo de recitativos, ***arioso*** ou madrigal. Os trechos madrigalísticos abundam em descrição de

palavras, e o recitativo demonstra até que ponto Schütz assimilou bem as ousadas práticas da dissonância dos colegas venezianos.

*Exemplo 9.6—Schütz,* O quam tu pulchra es

*são como os olhos das pombas. Oh. como és bela!*

O exemplo 9.6 ilustra alguns destes pontos: ***(a)*** antecipação e trilo sobre uma nota de passagem dissonante acentuada, ***(b)*** um retardo resolvido por movimento ascendente, através de (c) uma nota auxiliar que se abandona por salto até à ***(d)*** nota normal de resolução do retardo, e a secção do refrão ***(e),*** com o seu salto descendente característico de quarta diminuta ***Si^-Fáf.*** Um colega de Schütz, Christoph Bernhad[6], designou as liberdades desta natureza como figuras músico-retórícas, dando-lhes nomes pseudo-retórícos, como ***quasi-transitus*** para a nota de passagem acentuada ***(a), prolongatio*** para o aumento do seu valor através do trilo com ponto de aumento ***(a), anticipatio*** para a antecipação ***(a), mora*** para o retardo com resolução ascendente ***(b), superjectio*** para a nota da escapada superior (c), ***syncopatio catachrestica*** para o retardo que se resolve de forma irregular ***(d),*** e ***saltus duriusculus*** para o salto dissonante ***(e).***

[6] Christoph Bernhard (1627-1692) era membro do coro de Schütz em Dresden. O tratado onde apresenta a teoria das figuras foi traduzido por Walter Hilse em «The treatises of Christoph Bernhard», in *The Music Forum,* 3, 1973, 31-179.

O último volume das *Symphoniae sacrae,* publicado em 1650, após o fim da guerra dos Trinta Anos, quando foi de novo possível dispor de todos os recursos musicais da capela de Dresden, exige nada menos do que seis vozes solistas e duas partes instrumentais com contínuo, apoiadas por um conjunto coral e instrumental completo. Muitas destas obras são amplamente estruturadas como «cenas» de concepção dramática, por vezes com um coro final de reflexão ou exortação piedosa; aproximam-se, assim, da estrutura da ulterior cantata sacra.

Entre as composições de Schütz do tipo da oratória inclui-se a sua obra mais famosa, *As Sete Últimas Palavras* (1645?), na qual os trechos narrativos são compostos como recitativos solísticos (em dois casos para coro) sobre um baixo contínuo, enquanto as palavras de Jesus, em monódia livre e extremamente expressiva, são sempre acompanhadas por contínuo e cordas. A introdução da peça é constituída por um breve coro e sinfonia; depois da sétima palavra a sinfonia é repetida, seguindo-se-lhe outro breve coro final. A natureza desta música parece resumir, por si só, uma piedade serena, mas profundamente sentida, uma devoção pessoal, ardente, embora infinitamente respeitosa pela figura do Salvador.

A *Oratória de Natal* (1664) é uma obra de maiores proporções. Os trechos narrativos são compostos em recitativo bastante rápido sobre contínuo, enquanto as «cenas» são tratadas separadamente com árias, coros e acompanhamento instrumental, em estilo *concertato.* As três *Paixões* de Schütz, escritas próximo do fim da sua vida, são, por comparação, obras austeras e hieráticas: tanto a narrativa como o diálogo são numa espécie de recitativo sem acompanhamento que se assemelha, se não nos aspectos técnicos, pelo menos no espírito, ao canto gregoriano. As intervenções da *turba* (multidão), ou seja, do coro, que representa os discípulos, os sacerdotes e outros grupos, são escritas à maneira do motete, sem acompanhamento.

**NAWM 87 — HEINRICH SCHÜTZ, GRANDE CONCERTO:** *Saul, was verfolgst du mich*

Uma das mais dramáticas destas cenas é a evocação da conversão de S. Paulo, segundo os *Actos dos Apóstolos,* **9, 1-31,** e **26, 21-18.** O momento evocado é aquele em que o judeu Saulo, na estrada de Damasco, quando se preparava para ir buscar prisioneiros cristãos, se vê subitamente detido por um raio de luz ofuscante e por uma voz que o interpela, dizendo: «Saulo, por que me persegues?» E a voz de Cristo. Esta experiência esteve na origem da sua conversão e da sua carreira (já sob o nome de Paulo) de cruzado da cristandade.

O concerto é para seis vozes solistas ou conjunto de *favoriti,* dois violinos, dois coros de quatro vozes e, tanto quando podemos supor, uma orquestra a dobrar as partes corais. Acordes de duas notas da tríade de *Ré* menor sobem das profundezas dos baixos solistas até aos tenores; depois a mesma música passa para *Lá* menor nos sopranos; finalmente, os violinos repetem-se em *Ré* menor. A pergunta de Cristo, «por que me persegues?», é uma teia de antecipações e retardos dissonantes. Até aqui a técnica da escrita da peça é a do concerto para poucas vozes. Agora o grande concerto retoma a mesma música numa alegre tonalidade de *Ré* maior, os coros e os solistas, todos juntos, reverberam em ecos, sugerindo o efeito da voz de Cristo a ressoar nas rochas do deserto. Schütz prossegue com trechos em recitativo e *arioso* para vozes solistas, alternando com a música de grande concerto de «Saulo, Saulo», que faz de refrão, representando a voz que continua a ressoar obsessivamente no espírito de Saulo.

## Música instrumental

A música instrumental não escapou à influência dos estilos de ária e de recitativo, mas estes foram menos marcantes do que a prática do ***basso continuo.*** A sonata para instrumentos solistas era especialmente susceptível às influências vocais e, como é evidente, o acompanhamento de tecla a instrumentos agudos moldou-se facilmente à textura do baixo contínuo. O violino, que ascendeu a um lugar de destaque no século xvii, tendia naturalmente a imitar a voz do cantor solista, e muitas das técnicas do solo e do dueto vocal vieram a ser incorporadas no seu vocabulário.

Durante a primeira metade do século xvii a música instrumental foi adquirindo gradualmente tanta importância como a música vocal, tanto em quantidade como em conteúdo. As formas, no entanto, ainda estavam longe de estarem padronizadas, e as designações eram ainda confusas e inconsistentes. Não obstante, é possível distinguir na música instrumental deste período determinadas formas de proceder que estão na origem de alguns tipos genéricos de composição:

1) O tipo fugado: peças em contraponto imitativo contínuo (ou seja, não divididas em secções). Chamavam-se ***ricercare, fantasia, fancy, capriccio, fuga, verset*** e outros nomes ainda;
2) O tipo de ***canzona:*** peças em contraponto imitativo descontínuo (ou seja, dividido em secções), por vezes com elementos de outros estilos. Estas peças dão lugar, em meados do século, à ***sonata da chiesa;***
3) Peças que efectuam variações sobre uma dada melodia ou baixo: ***partita, passacaglia, chaconne, partita coral*** e ***prelúdio coral;***
4) Danças e outras peças em ritmos de dança mais ou menos estilizados, quer frouxamente agrupadas entre si, quer integradas de forma mais estreita numa ***suite;***
5) Peças de estilo improvisatório para um instrumento de tecla ou alaúde, solistas: podiam chamar-se ***toccata, fantasia*** e ***prelúdio.***

Estas classificações são úteis enquanto introdução a um domínio complexo, mas há que lembrar que as categorias não são exaustivas nem mutuamente exclusivas. Por exemplo, o procedimento de fazer variar um determinado tema encontra-se não apenas nas composições do tipo da variação, mas também muitas vezes em ***ricercari, canzonas,*** pares de danças e ***suites*** de danças. As ***tocatas*** podem incluir breves acções de tipo fugado; as ***canzonas*** podem conter interlúdios em estilo inprovisatório; em suma, os diversos tipos combinam-se entre si das mais variadas maneiras.

RICERCARE — O ***ricercare*** do século xvn é, na sua forma mais característica, uma composição relativamente breve e séria para órgão ou instrumento de tecla, na qual um tema é desenvolvido continuamente em imitação. Um bom exemplo é o ***Ricercar dopo il Credo***[1] de Girolamo Frescobaldi (1583-1643), que foi organista de S. Pedro de Roma de 1608 até à sua morte. Frescobaldi publicou-o em 1635, numa colectânea de peças para órgão intitulada ***Fiori musicali (Flores Musicais),*** destinadas a serem usadas nos serviços religiosos. Este ***ricercare*** fazia parte da música para a ***Missa delia***

[1] MN, n.° 34.

*Madonna (Missa da Santíssima Virgem,* n.° ix do *Liber usualis,* p. 40); como o título indica, destinava-se a ser tocado «depois do *Credo».* E uma peça notável pelo hábil manejo das linhas cromáticas e pelo emprego subtil de harmonias e dissonâncias variáveis, transmitindo uma sensação de serena intensidade que caracteriza boa parte da música de órgão de Frescobaldi (v. o exemplo 9.7).

**FANTASIA** — De maiores proporções do que o simples *ricercare* e com uma organização formal mais complexa é o tipo de composição de tecla do início do século **XVII** geralmente designado por *fantasia.* Os principais compositores de fantasias deste período foram o organista de Amsterdão Jan Pieterszoon Sweelinck e os seus discípulos alemães Samuel Scheidt (1587-1654), de Hala, e Heinrich Scheidemann (c. 1596--1663), de Hamburgo.

*Exemplo 9.7—Girolamo Frescobaldi,* Ricercar dopo il Credo

[Valores das notas reduzidos a metade]

Poderá parecer-nos que designações como *ricercare, fantasia, fancy, capriccio, sonata, sinfonia* e *canzona* se aplicavam de forma bastante indiscriminada às composições instrumentais polifónicas do início do século **XVII**. Mas para os compositores cada uma representava uma tradição e um conjunto de precedentes que podiam ser ignorados, mas, regra geral, eram respeitados. Era muito forte o sentido dos géneros no princípio do século **XVII**, como podemos deduzir pela atenção que os autores da época consagravam ao assunto, como, por exemplo, Athanasius Kircher em *Musurgia universalis* (1650) e Michael Praetorius em *Syntagma musici,* terceira parte (1618). De um modo geral, pode dizer-se que o *ricercare* e a fantasia eram construídos sobre um tema ou temas de carácter *legato* sustentado, tendendo a fantasia, mais do que o *ricercare,* a utilizar temas tomados de empréstimo e processos complexos. A tendên-

cia era para desenvolver esses temas em contraponto imitativo contínuo, como uma série de fugas: com efeito, *fuga* era o nome por que se designava na Alemanha este tipo de peças desde os primeiros anos do século XVII. A *canzona,* em contrapartida, tinha um material melódico mais vivo, mais ritmicamente marcado, e os compositores tendiam a sublinhar a divisão deste material em secções. Neste aspecto, a *canzona* traía o seu parentesco com a *chanson* francesa.

A música de *consort* (conjunto) para violas floresceu em Inglaterra desde as primeiras décadas do século xvn, quando gozavam de grande popularidade as obras de Alfonso Ferrabosco, o *Jovem* (antes de 1578-1628), e John Coprario, ou Cooper (1626). As *fancies* de John Jenkins (1592-1678), o mais importante compositor neste domínio em meados do século XVII, ilustram uma grande diversidade de processos: as suas primeiras *fancies* contrapontísticas a cinco vozes para violas e órgão têm temas melódicos análogos aos do *ricercare,* embora muitas vezes se apresente mais do que um tema, esboçando-se uma divisão em secções, como na *canzona;* e as suas posteriores fantasias a três vozes para dois violinos e baixo são análogas às *trio sonatas* italianas, com a sua textura ligeira, temas melodiosos e divisão em secções de estilos contrastantes. Noutras obras ainda Jenkins utiliza o termo *fancy* para designar um andamento em contraponto imitativo seguido de uma ou mais danças, ou *ayres.*

NAWM 103 — JAN PIETERSZOON SWEELINCK, *Fantasia a 4*

Esta fantasia é bem representativa da obra de Sweelinck neste género. Após uma exposição em forma de fuga no modo in *(transposto à quinta inferior),* o tema, que permanece relativamente inalterado, embora seja, por vezes, exposto em aumentação ou diminuição, combina-se, em secções sucessivas, com diferentes contratemas e figurações do tipo da tocata. Embora haja numerosos acidentes e progressões cromáticas, a música nunca se afasta do foco modal escolhido. Tal como sucede com outras peças de tipo improvisatório, a sua função deverá ter sido a de fixar e explorar um modo ou clave como forma de preparação para uma outra música.

A fantasia contrapontística para cordas sem baixo contínuo, a forma principal de música de câmara inglesa no início do século xvn, continuou a cultivar-se ainda depois da restauração. Os mais importantes compositores desta época foram Matthew Locke (1621-1677) e Henry Purcell (1659-1695), cujas fantasias para violas, escritas por volta de 1680, são os últimos exemplos relevantes desta espécie.

CANZONA — Havia várias formas de escrever *canzone* no século xvn. Uma consistia em construir várias secções contrastantes, cada uma sobre um tema diferente, em imitação fugada, à maneira de uma *chanson* vocal, rematando o conjunto com um floreado semelhante a uma *cadenza.* Um outro tipo, a chamada *canzona-variação,* utilizava transformações de um único tema em secções sucessivas, como sucede na *canzona* de tecla de Giovanni Maria Trabaci (c. 1575-1647) ilustrada no exemplo 9.8. Encontramos uma estrutura similar em muitas das *canzonas* de tecla de Frescobaldi e nas do seu mais notável discípulo alemão, o organista vienense Johann Jakob Froberger (1616-1667). Certas *canzonas* de tecla, no entanto, e a maioria das canzonas para conjunto prescindiam da técnica da variação e dividiam-se em secções sem relação temática entre si, umas vezes com muitos breves períodos de apenas alguns compassos, unidos como numa manta de retalhos, outras vezes com secções menos

numerosas e mais longas, uma ou várias das quais podiam ser repetidas, quer literalmente, quer de forma variada, depois de outro material intermédio, assim servindo de elemento unificador. Tarquinio Merula (c. 1594-1665) escreveu *canzonas* para conjuntos deste tipo.

*Exemplo* ***9.8*** *— G. M. Trabaci,* canzona *de tecla*

z- I i

á

p-f rrr'r r

r Crr cr

A S

¥

Ê

**SONATA** — Enquanto o próprio Merula deu a estas peças o nome de *canzonas,* um compositor mais tardio ter-lhes-ia, provavelmente, chamado *sonatas.* Este termo, o mais vago de todas as designações para peças instrumentais do início do século xvii, veio gradualmente a significar composições cuja forma era semelhante à da *canzona,* mas com características particulares. As peças a que no início do século xvii se dava o nome de *sonatas* eram muitas vezes escritas para um ou dois instrumentos melódicos, geralmente violinos, com um *basso continuo;* a *canzona* para conjunto era

geralmente escrita com quatro partes, que podiam quase sempre ser tocadas com ou sem contínuo. Além disso, as sonatas eram frequentemente escritas para um instrumento determinado, pelo que tiravam partido das possibilidades específicas desse instrumento; tinham quase um carácter bastante livre e expressivo, enquanto a *canzona* típica estava mais próxima da natureza formal e abstracta da polifonia instrumental de tradição renascentista.

As diferenças, bem como as semelhanças, tornar-se-ão absolutamente evidentes se compararmos uma das primeiras sonatas para violino solista e contínuo de Biagio Marini (c. 1587-1663) com as *canzonas* coevas. A *Sonata per il violino per sonar con due corde,* Opus 8, de Marini, publicada em 1629, é um dos primeiros exemplos daquilo a que podemos chamar «monódia instrumental». Divide-se, como a *canzona,* em secções contrastantes, a última das quais se integra particularmente bem no espírito da *canzona.* Começa com uma melodia extremamente emotiva que faz lembrar um madrigal solístico de Caccini, mas passa quase de imediato para figurações sequenciais violinísticas (v. exemplo 9.9). Não há repartições literais, embora as cadências recorrentes a *Lá* e a alternância de secções rapsódicas com outras de ritmo regular confiram à peça uma certa coerência. O aspecto mais notável é o estilo especificamente violinístico, que utiliza notas sustentadas, escalas, trilos, cordas duplas e ornatos improvisados, chamados *affetti.*

*Exemplo **9.9** — Biagio Marini, sonata*

***a) Tardo*** **(lento)**
**Violino**

*mm*

**Baixo contínuo**

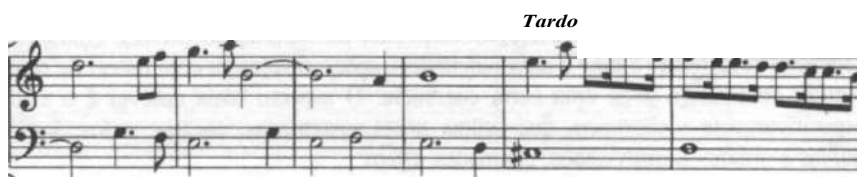
***b)*** **Violino (pausas duplas)**

T r r r

**Baixo contínuo**

***groppo*** **(trilo)**

*c) Tardo* **(lento)**

*Presto* **(rápido)**

*Tardo*

*Presto*

*Tardo*

*Affetti* **(ornatos)**

Em meados do século XVII *sonata* e *canzona* acabaram por fundir-se numa forma única, tendo o termo *sonata* substituído gradualmente o de *canzona;* por vezes, usava--se a designação mais desenvolvida, *sonata da chiesa,* já que muitas dessas peças se destinavam a serem tocadas «na igreja». Escreviam-se sonatas para muitas combinações diferentes de instrumentos; uma das mais comuns era a de dois violinos com contínuo. A tessitura de duas partes melódicas agudas, vocais ou instrumentais, sobre um baixo contínuo exerceu uma atracção especial sobre os compositores ao longo do século xvii. As sonatas deste tipo são geralmente designadas por *trio sonatas.*

VARIAÇÕES — O princípio da variação abrange muitas das formas instrumentais do século xvii. Num sentido mais específico, o tema e as variações são um prolongamento de um dos tipos favoritos de composição de tecla do Renascimento tardio. As peças em que se aplicava este princípio chamavam-se *aria con variazioni, variationes*

***super...*, *Veränderung über...*, *diferencia*** (estas duas últimas designações são, respectivamente, os termos alemão e espanhol para «variação»), mas sucedia com igual frequência não aparecer no título a palavra ***variação.*** O termo ***partite*** (divisões) era muitas vezes usado no início do século xvii para designar as séries de variações; só mais tarde passou a aplicar-se às séries ou ***suites*** de danças. Nesta categoria de peças utilizou-se um certo número de técnicas diferentes, sendo as mais comuns as seguintes:

1) A melodia podia repetir-se com poucas ou nenhumas alterações, embora pudesse ser transferida de uma voz para outra e enquadrada por material contrapontístico diferente em cada uma das variações. A este tipo dá-se, por vezes, o nome de variação de ***cantus firmus.*** Além dos virginalistas ingleses, os principais compositores seiscentistas de variações deste género foram Sweelinck e Scheidt;
2) A melodia podia ser de forma diferente em cada variação; regra geral, permanecia na voz mais aguda, com as harmonias subjacentes, na sua essência, inalteradas. Um dos principais compositores deste tipo de variações foi o organista de Hamburgo Jan Adam Reinken (1623-1722);
3) É o baixo ou a estrutura harmónica, e não a melodia, o factor constante. Muitas vezes, como sucede na ***romanesca,*** há também uma melodia de soprano associada ao baixo, mas, geralmente, esta encontra-se obscurecida pela figuração.

Exemplo precoce deste terceiro tipo é a série de ***partite*** de Frescobaldi sobre a ***Aria de Ruggiero*.*** Tal como a ***romanesca,*** o ***Ruggiero*** era uma ária ou melodia para cantar ***ottave rime,*** esquema de versificação utilizado nas epopeias. Com efeito, recebeu o nome da estrofe do ***Orlando Furioso,*** de Ariosto, que em determinado momento era cantada sobre ela: «Ruggier, qual sempre fui, tal esser voglio» (canto 44, estância 61). O baixo e a harmonia da ária são claramente os elementos fixos das doze ***partite*** de Frescobaldi, e só na ***sexta parte*** é que a melodia ocupa um lugar de destaque. Recordando talvez a função original do ***Ruggiero*** como fórmula de recitação poética, Frescobaldi compôs uma ***primeira parte,*** ou variação muito livre e rapsó-dica, como um recitativo. A ***décima parte*** adopta uma forma sincopada, que Buxtehude e Bach virão a retomar nas suas ***passacaglias*** (exemplo 9.10).

***Exemplo 9.10***

***a)* Tema de *Ruggiero***

**[Rüg-gier, qual sem-pre fui, tales-servo - glio Fin al-la mor-te,e piü, se piú si puo-te]**

**O**

Ed. Pierre Pidoux *in* Frescobaldi, *Orgel- und Klavierwerke.* 3, Kassel, 1954, 60-66.

*b)* **Frescobaldi, Partite 12 sobre a** ***Aria de Ruggiero,*** **décima parte**

Uma categoria importante de composições para órgão do Norte e Centro da Alemanha eram as obras baseadas em melodias de corais. Tais peças começaram a ser escritas em grande número e numa grande variedade de formas a partir de meados do século, mas encontramos já alguns exemplos nas obras de Sweelinck e de Scheidt. Em 1624 Scheidt publicou uma volumosa colectânea de composições para órgão sob o título de *Tabulatura nova* — nova porque, em lugar da antiga tablatura de órgão alemã, Scheidt adoptou a prática italiana de escrever desenvolvidamente cada uma das vozes numa pauta diferente. Especialmente dignas de nota entre as composições sobre corais da *Tabulatura nova* são uma fantasia sobre a melodia *Ich rufzu dir* («Chamo por vós») e várias séries de variações sobre outras melodias de corais. Há também algumas composições mais breves sobre melodias de cantochão, muitas variações sobre canções profanas e diversas fantasias monumentais. As obras de Scheidt, e a influência que exerceu enquanto professor, estiveram na origem de um florescimento notável da música de órgão na Alemanha setentrional durante o período barroco.

**MÚSICA DE DANÇA** — A música de dança teve grande importância, não apenas em si, mas porque os seus ritmos se estenderam à restante música, tanto vocal como instrumental, sagrada ou profana. O ritmo característico da sarabanda, por exemplo, e o andamento vivo da jiga aparecem em muitas composições que de modo algum são designadas como danças. Digno de nota é o aparecimento nas colectâneas alemãs desta época de numerosas peças chamadas *Polnischer Tanz* (dança polaca), *Polacca,* e assim sucessivamente, testemunhando até que ponto a música polaca de raiz folclórica começava a ser conhecida na Europa ocidental.

**SUITES** — Enquanto composição em vários andamentos, e já não enquanto mera sucessão de peças breves, cada qual com o seu clima e ritmo próprios, a *suite* foi um fenómeno alemão. A técnica de variação temática —já adoptada no século XVI nas combinações *pavana-galharda, Tanz-Nachtanz, passamezzo-saltarello* —, estendia-se agora a todas as danças de uma *suite.*

Encontramos este tipo de ligação musical orgânica entre as danças de cada uma das ***suites*** do ***Banchetto musicale (Banquete musical),*** de Johann Hermann Schein, publicado em Leipzig em 1617. Algumas das ***suites*** são manifestamente construídas sobre uma ideia melódica que aparece recorrente, sob diversas formas, em todas as danças; noutras ***suites*** a técnica é mais subtil, empregando-se a reminiscência melódica, em vez da simples variação sobre um tema. Seja com for, todas as danças de cada uma delas «correspondem primorosamente entre si, tanto em tonalidade como em invenção», segundo afirma Schein no seu prefácio. O ***Banchetto*** inclui vinte ***suites*** em cinco partes, respeitando todas elas a sequência ***paduana, gagliarda, courente*** e ***allmande*** com uma ***tripla*** (uma variação ternária da ***allemande).*** A música é digna, aristocrática, vigorosamente rítmica e melodicamente inventiva, com essa conjugação de riqueza sonora e decoro, de encanto italiano e gravidade teutónica que é tão característica deste período na Alemanha.

Entre as danças que tanto podiam incluir-se numa ***suite*** como ser publicadas separadamente contava-se a ***intrada,*** peça de carácter geralmente festivo, semelhante a uma marcha (embora muitas vezes composta em ritmo ternário), que, como o nome indica, podia servir como andamento inicial de uma ***suite.***

**MÚSICA FRANCESA PARA ALAÚDE E TECLA** — Foi em França, no início e em meados do século xvii, que se estabeleceu, através de arranjos da música dos ***ballets*** de corte, uma linguagem e um estilo próprios de cada uma das danças. Estes arranjos eram escritos, não para um conjunto, mas para um instrumento solista — primeiro, o alaúde e, mais tarde, o cravo ou a ***viole*** (nome que os Franceses davam à viola da gamba). Exemplo de um destes arranjos para alaúde é ***La Poste*** (NAWM 105a), de Ennemond Gaultier (1575-1651). Os arranjos para alaúde eram, por vezes, transcritos para canto, como sucede com a jiga extraída desta peça (NAWM 105b), assim transpondo para o instrumento de tecla ornamentos característicos do alaúde.

Uma vez que o alaudista só tocava, geralmente, uma nota de cada vez, tornava-se necessário esboçar na melodia o baixo e a harmonia, introduzindo as notas convenientes, ora num, ora noutro registo, e deixando à imaginação do ouvinte o cuidado de prover a continuidade implícita das diversas linhas. Era o ***style brisé,*** ou estilo quebrado, que outros compositores franceses adaptaram ao cravo, juntamente com alguns aspectos da técnica da variação inspirados nos virginalistas ingleses; desenvolveram também o uso de pequenas ornamentações ***(agréments),*** umas vezes indicadas por sinais estenográficos na página, outras deixadas ao critério do executante. O estilo de alaúde francês esteve na origem não só de alguns importantes desenvolvimentos da música de tecla, mas também de todo o estilo francês de composição de finais do século xvii e início do século xvin.

A música para alaúde floresceu em França no início do século xvii, culminando na obra de Denis Gaultier (1603-1672). Uma colectânea manuscrita de composições de Gaultier, intitulada ***La Rhétorique des dieux (A Retórica dos Deuses),*** contém doze séries (cada uma o seu modo) de danças altamente estilizadas. Cada série inclui uma ***allmande,*** uma ***courente*** e uma sarabanda, com outras danças acrescentadas aparentemente ao acaso; cada ***suite*** é, assim, na realidade, uma pequena antologia de breves peças de carácter, muitas das quais receberam títulos imaginativos.

Estes dois exemplos ilustram a transposição da linguagem do alaúde para o cravo. Embora no cravo, ao contrário do que sucede no alaúde, se possam tocar acordes como simultaneidades, o autor do arranjo respeitou as limitações do alaúde e distribuiu os elementos de um acorde por vários tempos do compasso, em *style brisé.* Os ornatos tendem a recair nas mesmas notas e nos mesmos tempos do compasso em ambos os arranjos, e a sua função é análoga: sublinhar certos tempos como o faria um instrumento de percussão, promover a continuidade, intensificar a dissonância e, por conseguinte, o movimento harmónico, ou esbater certos tempos.

A jiga é em compasso binário, o que não era invulgar, e segue a forma bipartida mais corrente, com uma cadência à dominante na primeira parte e à tónica na segunda.

*Uma pavana da colectânea de peças para alaúde compostas segundo os modos,* La rhétorique des dieux, *de Denis Gaultier (Paris, c. 1652). As linhas horizontais desta tablatura francesa representam as cordas, correspondendo a linha inferior à corda mais grave; os trastos são indicados por letras,* a, b, c, *etc.*

O primeiro compositor importante da nova linguagem para tecla foi Jacques Champion de Chambonnières (1601 ou 1602-1672), o primeiro de uma longa e brilhante linhagem de cravistas, entre os quais merecem especial menção Louis Couperin (1626-1661) e Jean Henri d'Anglebert (1635-1691). O estilo francês foi levado para a Alemanha por Froberger, que estabeleceu a *allemande,* a *courante* e a sarabanda como componentes-padrão das *suites* de dança. Nos manuscritos de Froberger as *suites* terminam com uma dança lenta, a sarabanda; numa edição posterior, já póstuma, das mesmas *suites,* datada de 1693, estas aparecem revistas por forma a terminarem com uma animada jiga. A fusão de peças de diversos tipos e ritmos de dança na *suite* para tecla de meados do século xvn fica bem ilustrada numa das mais famosas composições de Froberger, um lamento *(tombeau)* pela morte do

imperador Fernando IV[9]; esta peça, com a estrutura e o ritmo de uma *allemande,* constitui o primeiro andamento de uma *suite.*

**COMPOSIÇÕES IMPROVISATÓRIAS** — Na obra de Girolamo Frescobaldi encontramos um tipo de composição improvisatória que pretere o virtuosismo em proveito de uma serena contemplação. Contrastando com a imponente grandeza objectiva e com o virtuosismo de venezianos como Merulo, as *toccatas* de Frescobaldi traduzem muitas vezes uma veia reservada, subjectiva, mística, com harmonias sustentadas e progressões acórdicas extraordinariamente originais.

NAWM **104** — GIROLAMO FRESCOBALDI, *Toccata terza*

Para caracterizar esta *toccata,* como tantas outras de Frescobaldi, talvez o termo mais adequado seja *inquietação.* **A** música aproxima-se constantemente de uma cadência, quer na dominante, quer na tónica, mas até ao final da peça evita ou atenua sempre a resolução, umas vezes harmonicamente, outras ritmicamente, outras ainda através do movimento contínuo das vozes. Entre os pontos de chegada e partida imediata especialmente dignos de nota contam-se os comp. **5** (dominante maior), **8** (dominante menor), **13** (tónica maior), **17** (tónica menor), **26** (tónica menor) e **30** (tónica menor). **A** inquietação também se traduz nas mudanças de estilo. No início a peça respira o espírito do recitativo, com linhas entrecortadas e ritmos nervosos. No comp. **5** uma breve passagem em *arioso,* com um encadeamento de retardos sobre um baixo móvel, desemboca numa secção imitativa (comp. **8-11).** No resto da *toccata* as duas mãos alternam, uma tocando escalas e grupetos e a outra acordes, ou trocam entre si breves figurações adequadas aos dedos. **A** ênfase na tónica e na dominante sugere fortemente que o propósito da peça seria o de fixar o tom para o trecho seguinte da missa.

Outras tocatas de Frescobaldi, no entanto, filiam-se no tipo veneziano; dão bastante margem para o virtuosismo e são, na forma, longas séries de secções frouxamente articuladas entre si, com uma grande exuberância de ideias musicais, como é o caso da terceira tocata do primeiro livro de 1637 (NAWM 104). As diversas partes destas tocatas, segundo afirma o compositor, podem ser tocadas isoladamente, terminando em qualquer das cadências apropriadas, se o executante assim o desejar; além disso, Frescobaldi indica que o tempo não tem de estar sujeito a uma pulsação regular, podendo ser modificado de acordo com o sentido da música, em especial através do atraso nas cadências.

Froberger escreveu tocatas de construção mais sólida, se bem que menos exuberantes; nelas as passagens de improvisação livre fornecem um enquadramento para as secções desenvolvidas de forma sistemática no estilo contrapontístico da fantasia. As peças de Froberger foram o modelo para a ulterior fusão de tocata e fuga, tal como vamos encontrá-la nas obras de Buxtehude, ou para a sua conjugação, como na famosa tocata e fuga em *Ré* menor de Bach.

**DA INSTABILIDADE POLÍTICA À PAZ** — A situação confusa e instável da política europeia na primeira metade do século xvii tem, até certo ponto, um paralelo na situação da música europeia nesse período. Dir-se-ia que a guerra dos Trinta Anos na Alemanha,

[9] Ed. *in* HAM, n.° **216.**

a guerra civil inglesa e as convulsões da fronda em França tiveram a sua contrapartida musical no conflito entre a antiga e a nova prática, no carácter experimental da ópera e da cantata e na imprecisão da terminologia relativa à composição lírica e instrumental. O Tratado de Vestefália, a restauração de Carlos II e a subida ao trono de Luís XIV inauguraram uma era de relativa estabilidade política e de progresso científico e intelectual sem paralelo na segunda metade do século. O ideal universal da ordem agiu, no domínio da música, no sentido de uma síntese das descobertas do período anterior e da sua consolidação em estilos e formas relativamente fixos. Será esta evolução que iremos acompanhar no próximo capítulo.

# Bibliografia


## Colectâneas de música

*Música vocal*

Encontram-se fac-símiles de óperas italianas de meados do século XVII em *Italian Opera, 1640-1770,* ed. H. M. Brown, Nova Iorque, Garland, 1978- (entre os compositores abrangidos contam-se Cavalli e Cesti); v. também *The Italian Cantata in the Seventeenth Century,* ed. Carolyn Gianturco, Nova Iorque, Garland, 1986-, para os fac-símiles de cantatas de Carissimi, Cesti, Legrenzi e outros.

### Benevoli

*Opera Omnia,* Roma, Societas Universalis Sanctae Ceciliae, 1966-; a missa de Salisburgo está editada em DTOe, vol. 20, ano 11/1.

### Caccini

*Le nuove musiche, 1600,* ed. H. Wiley Hitchcock, Madison, Wis., A-R Editions, 1970. Entre as edições modernas da *Euridice* refira-se uma partitura incompleta em EP, vol. 20, ano 9, e uma edição crítica de A. Coan, Florença, Edizioni Musiali OTOS, 1980, ed. facs., Bolonha, Forni, 1976.

### Carissimi

As oratórias foram publicadas pelo Istituto Italiano per la Storia delia Musica, ed. L. Bianchi, Roma, 1951 -; v. também *Jephte,* com realização do baixo contínuo, ed. G. Wolters, Wolfenbüttel, Zurique, Mõseler Verlag, 1969, e *Six Solo Cantatas,* ed. G. Rose, Londres, Fáber and Fáber, 1969.

### Cavalieri

*La rappresentatione di anima e di corpo,* ed. facs., Farnborough, Eng., Gregg International, 1967; transcrição, ed. E. Funck, Wolfenbüttel, Mõseler, 1979, e excertos em CDMI, vol. 10.

### Cavalli

*Giasone* (apenas o prólogo e o 1." acto), *in* EP, vol. 12.

### Cesti

*Orontea,* ed. William C. Holmes, in *The Wellesley Edition,* n.° 11, Wellesley College, 1973; *// pomo d'oro,* ed. G. Adler, *in* DTOe, 3/2 e 4/2 (1896), e uma edição mais recente de

C. B. Schmidt, in *Recent Researches in the Music of the Baroque Era,* 42, Madison, Wis., A-R Editions, 1982.

**Intermezzi**

D. P. Walker (ed.), *Les fêtes du mariage de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine, Florence, 1589,* 1, *Musique des intermèdes de «la Pellegrina»,* Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1963.

**Landi**

*// Sant'Alessio,* ed. facs., Bolonha, Forni, 1967.

**Mazzochi**

*La Catena d'Adone,* ed. facs., Bolonha, Forni, 1969.

**Monteverdi**

*Tutte le opere,* 16 vols., ed. G. P. Malipiero, Asolo, G. F. Malipiero, 1926-1942, ed. rev., Viena, Universal Edition, 1926-1942, 1968. Começou a ser publicada uma nova edição sob a direcção de R. Monterosso, Cremona, Athenaeum cremonense, 1970-. Há duas boas edições do *Orfeo* organizadas por D. Stevens, Londres, Novelio, 1967, Gregg International, 1972 (com uma introdução de D. Stevens), e uma edição crítica de E. H. Tarr, Paris, Éditions Costallat, 1974.

**Peri**

Foram publicadas edições fac-similadas da *Euridice* pela Broude Brothers, Nova Iorque, 1973, e pelas Edizioni Musicali OTOS, Florença, 1970; ed. moderna de H. M. Brown in *Recent Researches in the Music of the Baroque Era,* 36/37, Madison, Wis., A-R Editions, 1981.

**Schütz**

*Sämtliche Werke,* 19 vols., ed. Spitta e Schering, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1885-1927, e *Neue Ausgabe sämtlicher Werke,* Kassel, Bärenreiter, 1955-; cf. também D. P. Miller e A. L. Highsmith, *Heinrich Schütz: A Bibliography of the Collected Works and Perfoming Editions,* Nova Iorque, Garland, 1986.

*Música instrumental*

**D'Anglebert**

*Pièces de clavecin,* ed. M. Roesgen-Champion, in *Publications de la Société française de musicologie,* vol. 8, Paris, Librairie E. Droz, 1934; ed. mais recente de K. Gilbert in *Le Pupitre,* n.° 54, Paris, Heugel, 1975.

**Chambonnières**

*Oeuvres complètes,* ed. P. Brunold e A. Tessier, Paris, Éditions Maurice Senart, 1925; reed, com trad, inglesa de D. Restout, Nova Iorque, Broude Brothers, 1967.

**Couperin, L.**

*Oeuvres complètes,* ed. P. Brunold, Paris, Éditions de l'Oiseau-Lyre. 1936, e *Pièces de clavecin,* ed. A. Curtis, in *Le Pupitre,* n.° 18, Paris, Heugel, 1970.

**Frescobaldi**

*Opere complete,* Milão, Edizioni Suvini Zerboni, 1976-; obras de tecla *in* P. Pidoux, 5 vols., Kassel, Bärenreiter, 1949-1954.

**Froberger**

As peças de tecla foram editadas por G. Adler *in* DTOe, vols. 8, 13 e 21, anos 4/1, 6/2 e 10/2, e as peças de órgão in *Suddeutsche Orgelmeister des Barock,* 5, ed. R. Walter, Altötting, A. Coppenrath, 1968; nova ed. crítica das *suites* por H. Schott in *Le Pupitre,* n.° 57, Paris, Heugel, 1979.

**Gaultier, D.**

*La Rhétorique des dieux* (fac-símile e transcrição), in *Publications de la Société française de musicologie,* vols. 6 e 7, Paris, Librairie E. Droz, 1932-1933.

**Jenkins**

Música para *consort in* MB 26 e 39; cf. os restantes volumes de MB para a música para *consort* e viola de outros compositores ingleses deste período.

**Scheidt**

As obras completas foram editadas por G. Harms e C. Hahrenholz, 13 vols., Klecken--Ugrino Abtlg. Verlag, 1923-; a *Tabulatura nova,* DdT, vol. 1.

**Schein**

As obras completas foram editadas por A. Prüfer *et. ai,* 7 vols., Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1901-1923, reed, em 1970; nova ed. de A. Adrio e S. Helms, Kassel, Bärenreiter, 1963-.

**Sweelinck**

*Opera omnia,* vol. 1, *The Instrumental Works,* ed. G. Leonhardt *et ai,* Amsterdão, Vereeniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis, 1968; *2."* ed. rev. em 1974.

**Viadana**

Encontrar-se-á uma edição moderna dos *Cento concerti ecclesiastici* in Viadana, *Opere,* série 1, n.° 1, Kassel, Bärenreiter, 1964.

## Leitura aprofundada

### *Generalidades*

Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era,* Nova Iorque, Norton, 1947, embora um tanto desactualizado, é uma perspectiva de conjunto de todo o período, com exemplos musicais e bibliografia; Claude V. Palisca, *Baroque Music,* 2.ª ed., Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1981, é uma introdução selectiva aos principais estilos e géneros da música barroca, com exemplos musicais e bibliografias comentadas. Deverão também consultar-se os artigos revistos de *The New Grove Composer Biography Series,* Nova Iorque, Norton, 198-: *The New Grove Italian Baroque Masters* (Monteverdi, Frescobaldi, Cavalli, Corelli, A. Scarlatti, Vivaldi, D. Scarllati), de D. Arnold *et al,* 1984; *The New Grove North European Baroque Masters* (Schütz, Groberger, Buxtehude, Purcell, Telemann), de J. Rifkin *et al,* 1985, e *The*

*New Grove French Baroque Masters* (Lully, Charpentier, Lalande, Couperin, Rameau), de J. Anthony *et al,* 1986.

### *Baixo contínuo*

O livro de Frank Arnold, *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass as Practiced in the XVUth and XVIIth Centuries,* Nova Iorque, Dover, 1965, é a obra de base sobre este tema, com copiosas citações e exemplos extraídos das fontes. Uma introdução muito útil, completa e prática é a de Peter F. Williams, *Figured Bass Accompaniment, 2* vols., Edimburgo e Chicago, Edinburg University Press, 1970.

### *Primórdios da ópera*

Para uma panorâmica de conjunto sobre a ópera, v. D. J. Grout. *A Short History of Opera, 2."* ed., Nova Iorque, Columbia University Press, 1965; sobre a ópera desde os seus começos até Lully, v. N. Robert Domington, *The Rise of Opera,* Londres e Boston, Fáber and Fáber, 1981. Uma bibliografia útil é a obra de A. Marco, *Opera: a Research and Information Guide,* Nova Iorque, Garland, 1984. Sobre os primórdios da ópera italiana, v. Howard M. Brow, «How opera began: an introduction to Jacopo Peri's *Euridice* (1600)», in *The Late Italian Renaissance, 1525-1630,* ed. E. Cochrane, Nova Iorque, Harper and Row, 1970, pp. 401-443, e *in* GLHWM, 5, 1-43, Nino Pirrotta, «Early Italian opera and aria», in *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi,* trad, de K. Eales, Cambridge University Press, 1982, e William Porter, «Peri and Corsi's *Dafne:* some new discoveries and observations*, JAMS, 18, 1965, 170-196; v. também Margaret Murata, *Operas for the Papal Court, 1631-1668,* Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, para uma análise dos primórdios da ópera ramana, e Simon T. Worthstorne, *Venetian Opera in the Seventeenth Century,* Oxford, Clarendon Press, 1954.

### *A* camerata *florentina*

Entre os bons textos de fundo sobre a *camerata* florentina refiram-se Claude V. Palisca, «The *'camerata* florentina': a reappraisal», in *Studi musicali,* 1, 1972, 203-236, e GLHWM, 11, 45-79, e Nino Pirrotta, «Temperaments and tendencies in the Florentine *camerata»,* MQ 40, 1954, 169-189. No campo dos estudos de pormenor, v. C. V. Palisca, *Girolamo Mei, Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi, 2."* ed., Estugarda, Hánssler/AIM, 1977, e *The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations,* New Haven, Yale University Press, 1989.

### *Música vocal de câmara italiana*

Para um panorama acerca do canto solístico, v. Nigel Fortune, «Italian secular monody from 1600 to 1635: an introductory survey», *in* MQ 39, 1935, 171-195, e *in* GLHWM, 5, 47--71; sobre a cantata, v. Gloria Rose, «The Italian cantata of the baroque period», in *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade,* ed. W. Arlt *et al,* Berna, Francke, 1973, 1, 655-677, e *in* GLHWM, 5, 241-263.

### *Monteverdi*

Duas das introduções mais legíveis são a de Denis Arnold, *Monteverdi,* Londres, J. M. Dent, 1963, rev. em 1975, e a de Leo Schrade, *Monteverdi: Creator of Modem Music,* Nova Iorque, Norton, 1950, reed. em 1964. Para uma bibliografia completa e estudos de pormenor, v. *The New Monteverdi Companion,* ed. D. Arnold e N. Fortune, Londres, Fáber and Fáber, 1985, Jeffrey Kurtzman, *Essays on the Monteverdi Mass and Verpers of 1610,* Rice University

Studies, vol. 64, n.° 4, Houston, 1979, Gary Tomlinson, «Madrigal, monody, and Monteverdi's 'via naturale alia immitatione'», JAMS, 34, 1981, 60-108, que estabelece um paralelo entre a *Euridice* de Peri e o *Orfeo* de Monteverdi, e John Whenham (ed.), *Monteverdi, «Orfeo»,* Cambridge University Press, 1986, um guia da ópera.

*Oratória*

Um excelente estudo de conjunto sobre este género é o de Howard E. Smither, *A History of the Oratorio,* 3 vols., Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1977-1987, e também «The baroque oratorio: a report on research since 1945», *in* AM 48, 1976, 50-76.

*Schütz*

A obra de referência sobre este compositor é a de Hans Joachin Moser, *Heinrich Schütz,* trad, de C. F. Pfatteicher, St. Luis, Concordia Publishing House, 1959. Sobre a influência de Monteverdi e do «novo estilo» sobre Schütz, v. Denis Arnold, «The second Venetian visit of Heinrich Schütz», MQ 71, 1985, 359-374. A obra de Allen Skei, *Heinrich Schütz: a Guide to Reserarch,* Nova Iorque, Garland, 1981, é um instrumento de trabalho indispensável.

*Música instrumental*

David D. Boyden, *The History of Violin Playing from Its Origins to 1761,* Londres, Oxford University Press, 1965; William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era,* 3.ª ed., Nova Iorque, Norton, 1972; Willi Apel, *The History of Keyboard Music to 1700,* trad, e rev. de H. Tischler, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1972; Frank E. Kirby, *A Short History of Keyboard Music,* Nova Iorque, Free Press, 1966; David Munrow, *Instruments of the Middle Ages and Renaissance,* Londres, 1976; Alan Curtis, *Sweelinck's Keyboard Music,* Leiden, University Press, e Londres, Oxford University Press, 1969. Sobre a vida e obra de Frescobaldi, v. Frederick Hammand, *Girolamo Frescobaldi,* Cambridge, Mass., Havard University Press, 1983, e Alexander Silbiger, «The Roman Frescobaldi tradition, c. 1640-1670», JAMS, 33, 1980, 42-87, sobre o impacto de Frescobaldi em Roma, seus discípulos e seguidores. Para uma análise da história da *chaconne* e da *passacaglia,* v. Thomas Walker, «Ciaccona and passacaglia: remarks on their origin and early history», JAMS, 21, 1968, 300-320, e Richard Hudson, «Further remarks on the passacaglia and ciaccona», JAMS, 23, 1970, 301-314.

# 10

## *Ópera e música vocal na segunda metade do século xvi*

### Opera

A **ÓPERA ITALIANA —** Ao longo da segunda metade do século xvii a ópera difundiu-se por toda a Itália, chegando também a outros países. O principal centro italiano continuou a ser Veneza, cujos teatros de ópera eram famosos em toda a Europa.

A ópera veneziana deste período era cénica e musicalmente esplêndida. E certo que as intrigas eram um amontoado de personagens e situações inverosímeis, uma mistura irracional de cenas sérias e cómicas, servindo meramente de pretexto para as melodias agradáveis, o belo canto solístico e os efeitos cénicos surpreendentes, como nuvens transportando um grande número de pessoas, jardins encantados e metamorfoses. O virtuosismo vocal não chegara ainda aos extremos que viria a atingir no século **XVIII**, mas começava já a prenunciá-los. O coro praticamente desaparecera, a orquestra pouco tinha que fazer, além de acompanhar as vozes, e os recitativos apresentavam um escasso interesse intelectual; a ária reinava em absoluto, a sua vitória assinalou, num certo sentido, a vitória do gosto popular sobre o requinte aristocrático do recitativo florentino das primeiras óperas, que tão estreitamente dependia dos ritmos e da atmosfera dos textos.

**AGOSTINI E SARTORIO —** Os compositores da nova ária não ignoravam em absoluto os textos, mas consideravam-nos como um mero ponto de partida; o que lhes interessava era, antes de mais, a construção musical, cujo material extraíam dos ritmos e das melodias da música popular, ou seja, da música familiar ao público em geral. Algumas árias, com efeito, eram simplesmente canções estróficas ao estilo popular — por exemplo, a

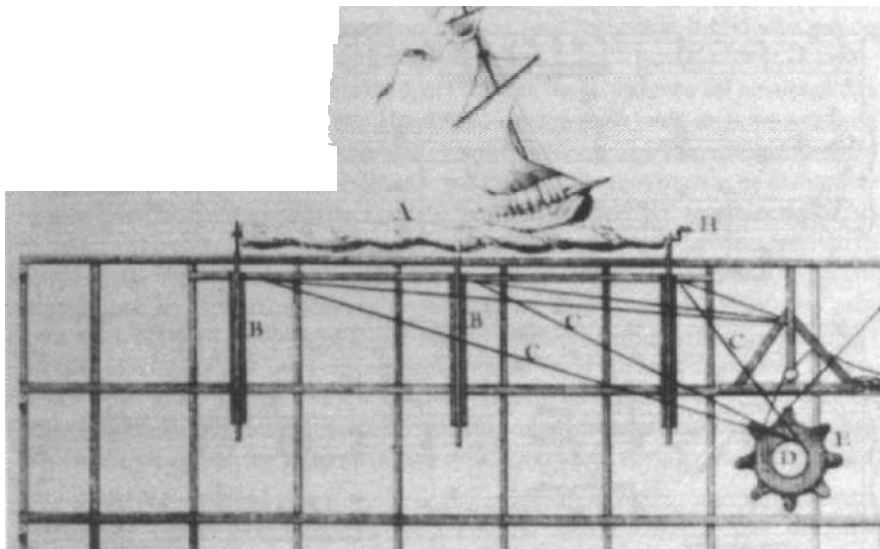
canção ***Se tu non m'ami o bella***[1] («Se não me amas, ó bela»), da ópera // ***ratto delle Sabine (O Rapto das Sabinas),*** de Pietro Simone Agostini (c. 1635-1680) — e até mesmo árias de carácter mais pretensioso —, eram dominadas por ritmos de marcha, ou pelos ritmos de dança da jiga, da sarabanda ou do minuete. O baixo ***ostinato*** era usado em certas árias, quer como meio de organização musical, quer combinado com ritmos de dança ou habitualmente adaptado às inflexões de texto. Nas árias marciais ou veementes empregavam-se motivos em que se imitavam figurações de trompete, muitas vezes desenvolvidos em brilhantes passagens de ***coloratura.*** Exemplo disto é a ária ***Vittrici schieri (Vitoriosas hostes)***[2] da ópera ***L'Adelaide*** (1672), de Antonio Sartorio (1630-1680). A ***coloratura*** não se convertera já — como viria a suceder no final do século com alguns compositores — num ornamento vocal arbitrário para simples exibições de virtuosismo; servia ainda uma função expressiva definida.

Sartorio foi um dos últimos venezianos que continuaram a cultivar o estilo heróico de ópera inaugurado por Monteverdi e Cavalli. Nas obras do Giovanni Legrenzi (1626-1690), seguidor de Sartorio, predomina um clima mais suave e ameno. A ária ***Ti lascio Talma impegno***[3] («Deixo-te a minha alma por penhor»), do ***Giustino*** de Legrenzi (Veneza, 1683), ilustra a combinação de graciosa nobreza da linha melódica e de natural habilidade contrapontística e construtiva que caracteriza a música italiana de finais do século xvii.

Certas árias parodiavam deliberadamente, para efeitos cómicos, as árias estereotipadas das óperas sérias e heróicas. ***Tra crucifunesti"*** («Entre fatais tormentos»), do ***Corispero,*** de Alessandro Stradella (1644-82), com o seu vigoroso ritmo de jiga, é uma paródia de ária de «fúria e vingança». O acompanhamento é típico deste período: apenas se utilizam o cravo e o baixo para acompanhar a voz, mas as árias são enquadradas, no início e no fim, por ***ritornellos*** orquestrais. Um ária acompanhada exclusivamente por cravo e baixo, com ou sem ***ritornello*** orquestral, designa-se pelo nome de ***ária de contínuo.***

**PALLAVICINO E STEFFANI** — Carlo Pallavicino (1630-1688) e Agostino Steffani (1654--1728) foram dois dos muitos compositores italianos que em finais do século xvii e no início do século xvm levaram a ópera italiana às avidamente receptivas cortes alemãs. Pallavicino trabalhou principalmente em Dresden e Steffani em Munique e Hanover. Nas suas obras tardias, Steffani escreveu árias de amplas proporções e acompanhamentos ***concertato*** de densa textura; conseguiu quase sempre manter um equilíbrio feliz entre forma e conteúdo emotivo. Sendo um dos melhores compositores italianos de ópera do seu tempo, deixou-nos obras que são importantes não apenas em si mesmas, mas também do ponto de vista histórico, pois exerceram uma influência decisiva sobre os compositores do século xvm, em particular Keiser e Haendel.

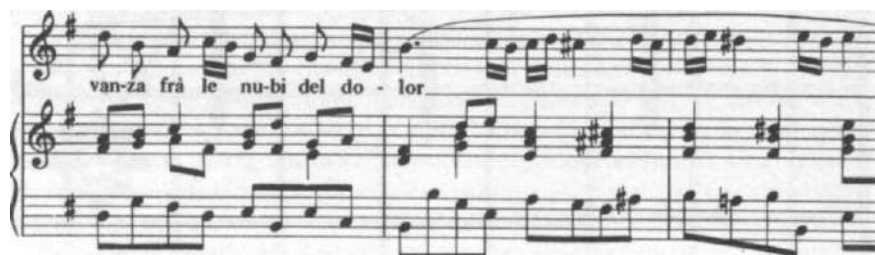
A ária de Steffani ***Un balen d'incerta speme***[5] («Um raio de incerta esperança»), da ópera ***Enrico detto il Leone (Henrique, o Leão,*** Hanover, 1689) ilustra o seu

[1] Ed. *in* GMB, n.° 227.
[2] Ed. *in* GMB, n." 223. A ópera está publicada na íntegra na série Garland, vol. 8. onde a presente ária se encontra na p. 4.
' Ed. *in* GMB, n." 231.
[4] Ed. *in* HAM, vol. 2, n.° 241.
[5] Ed. *in* HAM, vol. 2, n.» 244.

*Maquinaria para um navio abalado pela tempestade, numa ilustração da* Encyclopédie *de Diderot e d'Alembert, Paris, 1772,* Recueil de Planches sur les sciences, *vol. 10, secção 1, ilustr. 33.* Enrico detto il leone, *de Steffani, foi uma das óperas do século XVII que empregaram um engenho deste tipo*

primeiro estilo. A ária tem uma forma *da capo* de dimensões modestas, com uma secção média contrastante. As passagens de *coloratura,* embora mereçam um destaque especial, não são excessivas nem indiferentes ao texto: surgem sobre as palavras descritivas *balen* (relâmpago) e *raggio* (raio), enquanto a passagem sobre *dolor* (dor) exprime este sentimento de forma tipicamente barroca, com uma melodia cromática e falsas relações harmónicas (exemplo 10.1). Duas outras características desta ária surgem com bastante frequência noutras árias do fim do século XVII e princípio do século XVIII: (1) a voz anuncia uma breve frase sugestiva — um tema musical que virá a ser desenvolvido na ária — e só prossegue após uma interrupção instrumental, recurso a que por vezes se dá o nome de *mote inicial* e (2) a voz é acompanhada por um *baixo constante* — um ritmo de colcheias que flui ininterruptamente.

Será bastante instrutivo compararmos esta ária de Steffani com as suas frases de extensão irregular e as suas harmonias ocasionalmente ásperas e a ária *Padre, addio*[6] (exemplo 10.2), de uma ópera veneziana de 1716, *Alessandro Severo,* de Antonio Lotti (c. 1667-1740). Na obra de Lotti as progressões acórdicas são suaves e convencionais, e o fraseado, conquanto esteja longe de ser mecânico, é claramente perceptível à primeira audição. Outra característica distintiva deste período mais tardio é o desaparecimento gradual da ária de contínuo; cada vez mais, o acompanhamento das árias é assegurado pela totalidade da orquestra. Por outro lado, o acompanhamento de Lotti carece de qualquer interesse contrapontístico e a expressão musical do texto é um tanto estilizada ou até mesmo artificial. Por exemplo, não há qualquer motivo de

A ária completa aparece em GMB, n.° 270.

***Exemplo 10.1***— *Agostino Steffani, ária:* Un balen, *da ópera* Enrico detto il Leone

***/.../ é o único raio de esperança que me sustém entre as nuvens da dor.***

peso na palavra em si que justifique os longos melismas sobre ***ricordati*** («lembra--te»); estes apenas existem porque o compositor precisa deles para rematar a frase e garantir a simetria do conjunto.

***Exemplo 10.2*** — *Antonio Lotti, ária:* Padre, addio, *da ópera* Alessandro Severo

***Lembra-te de mim.***

O estilo veneziano de ópera sobre textos italianos, com temas grandiosos e o tratamento musical geralmente sério, floresceu no Sul da Alemanha até já ir bem entrado o século xvin. Um exemplo tardio foi a ópera festiva ***Costanza e fortezza (Constância e coragem),*** do organista, teórico e maestro vienense Johann Joseph Fux, composta para a coroação do imperador Carlos VI em Praga no ano de 1723.

**O ESTILO NAPOLITANO** — Na ópera italiana começaram a manifestar-se, ainda antes do fim do século xvn, tendências nítidas no sentido de uma estilização da linguagem e formas musicais e de uma textura musical simples, concentrada na linha melódica da voz solista e apoiada por harmonias agradáveis ao ouvido. O resultado final foi um estilo de ópera mais preocupado com a elegância e a eficácia externa do que com a

força e a verdade dramática, mas as fraquezas dramáticas eram muitas vezes compensadas pela beleza da música. Este novo estilo, que se tornou dominante no século xvm, desenvolveu-se, parece, nos seus primórdios, principalmente em Nápoles, sendo por isso muitas vezes chamado ***estilo napolitano.***

Outra característica importante da ópera italiana do século xvm foi a emergência de dois tipos distintos de recitativo. Um deles — a que mais tarde se deu o nome de ***recitativo secco*** e que era acompanhado apenas pelo cravo e por um instrumento baixo de apoio — usava-se principalmente para musicar longos trechos de diálogo ou monólogo, de forma tão próxima quanto possível da fala. O segundo tipo —o ***recitativo obligato,*** mais tarde chamado ***accompagnato,*** ou ***stromentato*** (recitativo acompanhado orquestralmente) — era usado para as situações dramáticas especialmente tensas; as rápidas mudanças de emoção no diálogo eram sublinhadas pela orquestra, que, além de acompanhar o cantor, pontuava as suas frases com breves irrupções instrumentais. Este estilo conseguia ser bastante eficaz e impressivo. Recorria, por vezes a um tipo de melodia que não era nem tão ritmicamente livre como o recitativo nem tão regular como a ária, situando-se algures entre um e outra; dá-se-lhe o nome de ***arioso,*** ou seja, ***recitativo arioso,*** ou «recitativo à maneira da ária».

**NAWM 79 —ALESSANDRO SCARLATTI,** *Griselda,* n **ACTO. CENA** 1, **ÁRIA.** *Mi rivedi, o selva ombrosa*

Esta ária, *Voltareis a ver-me, bosques sombrios,* com que se inicia o n acto, exprime as reacções contraditórias de Griselda à situação em que se encontra: rainha por quinze anos, acaba de ser repudiada pelo rei Gualtiero da Sicília; tem de regressar às suas origens humildes e, além disso, ser aia da nova rainha, tudo isto para pôr à prova a sua virtude. Dirige-se ao ambiente familiar da sua terra natal com um misto de humilhação e nostalgia. O sentimento de sujeição é resumido na melodia do primeiro verso, a partir da qual se desenvolve o resto da secção principal, ou *A,* por processos de extensão, sequência e combinação. **A** secção subordinada, ou *B,* ligada ritmicamente à secção *A,* apresenta por momentos o lado alegre, o prazer que Griselda sente por estar na sua terra. Esta ária é um exemplo conciso da forma popular abreviada na década de 1720, em que o *ritornello* inicial é omitido no *da capo.* O esquema é o seguinte:

| ***Ritornello* inicial** | — *A* — | ***ritornello* de transição** | — *B* — | *A* |
|---|---|---|---|---|
| **4** | **18** | | **20** | **4** |

**A** secção *A,* em *Dó* menor, ocupa 18 compassos; a secção *B,* de 8 compassos, modula da cadência em *Dó* menor até ao final de A a *M?.* Logo de seguida ataca-se a secção *A,* em *Dó* menor, terminando a ária na *fermata* final do *ritornello* de transição. Uma forma muito mais desenvolvida de *da capo é* a que encontramos na ária de Roberto, m acto, cena 8, *Come va Vape* («Como vai a abelha»), a qual ilustra também a linguagem mais simples, mais ligeira, que nesta época começou a ser exigida pelo público e pelos mecenas.

A transição da anterior ópera do século xvn para o novo estilo que acabamos de descrever é bem evidente nas obras de Alessandro Scarlatti (1660-1725). As suas primeiras óperas eram semelhantes às de Legrenzi e Stradella, mas em muitas das suas obras mais tardias, nomeadamente em ***Mitridate*** (Veneza, 1707), ***Tigrante*** (Nápoles, 1715) e ***Griselda*** (Roma, 1721), a ampla concepção das árias e a importância

da orquestra demonstram a dedicação de Scarlatti a um ideal musical sério. A ária *da capo* tornou-se, nas mãos de Scarlatti, o veículo perfeito para prolongar um momento lírico através de uma concepção musical que exprime uma única emoção dominante, por vezes com um sentimento afim subordinado.

**A ÓPERA EM FRANÇA** — No início do século xvm a ópera italiana havia sido aceite por quase todos os países da Europa ocidental, com excepção da França. Embora algumas óperas italianas tivessem sido apresentadas em Paris em meados do século xvii, os Franceses, durante muito tempo, não adoptaram a ópera italiana nem criaram uma ópera própria. No entanto, na década de 1670 nasceu, finalmente, uma ópera nacional francesa, sob o augusto patrocínio de Luís XIV. Com características especiais, que a distinguiam da variedade italiana, permaneceu inalterada, no fundamental, até depois de 1750.

As características peculiares da ópera francesa tiveram origem em duas fortes tradições da cultura nacional: o sumptuoso e colorido *ballet,* que florescera na corte real a partir do *Ballet comique de la reine* de 1581, e a tragédia clássica francesa, cujos expoentes máximos foram Pierre Corneille (1606-1684) e Jean Racine (1639--1699). A partir de 1659, Robert Cambert (c. 1627-1677) fez algumas experiências de composição de óperas francesas, mas o primeiro compositor importante foi Jean--Baptiste Lully (1632-1687), que conseguiu combinar elementos do *ballet* e do teatro numa forma a que deu o nome de *tragedie lyrique* (tragédia musical).

**JEAN-BAPTISTE LULLY** — Foi um italiano, que viveu em Paris desde criança, que, graças a uma arguta gestão da sua carreira e ao favor do rei, se converteu, por assim dizer, no ditador musical da França. O seu libretista era Jean-Phillippe Quinault, dramaturgo muito apreciado na época. Quinault forneceu a Lully textos onde se combinavam, de modo satisfatório, intrigas sérias (ou, pelo menos, não intencionalmente cómicas) sobre temas mitológicos, com longos e frequentes interlúdios de dança coral, denominados *divertissements,* tudo isto habilmente entremeado de adulação ao rei, glorificação da nação francesa, longas dissertações sobre *Vamour* e episódios de aventuras maravilhosas e românticas. Para estes libretos Lully compôs uma música adequadamente pomposa, onde se projectaram, ao mesmo tempo, o esplendor extremamente formal da corte real francesa e a sua preocupação intelectualizada com as minúcias do amor cortês e da conduta cavalheiresca. Aquilo que na música de Lully exerce uma atracção mais imediata para o ouvido moderno são os seus coros maciços e espectaculares e as danças rítmicas das cenas de *ballet,* como, por exemplo, a *chaconne* do *Roland.* As danças dos *ballets* e óperas de Lully vieram a alcançar uma ampla popularidade em arranjos sob a forma de *suites* instrumentais independentes, e muitos compositores de finais do século xvii e princípio do século xvm escreveram *suites* de dança imitando as de Lully.

Lully adaptou o recitativo italiano aos ritmos da língua e da versificação francesa. Conceber uma declamação musical para as palavras francesas estava longe de ser uma tarefa fácil, pois nem o rápido *recitativo secco* nem o semimelódico *arioso* da ópera italiana se adequavam ao ritmo e à acentuação da língua francesa. Diz-se que Lully terá resolvido o problema estudando o estilo de declamação utilizado no teatro francês e imitando-o tão facilmente quanto possível, mas esta ideia, embora sedutora, é difícil de comprovar. É verdade que o ritmo, as pausas, e muitas vezes também

*Incêndio do palácio de Armide, que ela própria ordenou num acesso de fúria por não ter conseguido assassinar Renaud (v. o seu monólogo em NAWM 75b) e por este lhe ter escapado. No primeiro plano, Renaud, de armadura, despede-se de Armide. Aguarela de Jean Bérain (Paris, Bibliothèque nationale)*

as inflexões, se assemelham às da declamação teatral. Mas o baixo rítmico e a linha vocal melodiosa atenuam a ilusão de fala que o recitativo italiano conseguia produzir.

No recitativo típico de Lully o compasso, ou agrupamento dos valores das notas, oscilava entre o binário e o ternário. Esta oscilação era frequentemente interrompida por trechos de recitativo de pulsação uniforme, mais melodioso. Alguns destes trechos são designados na partitura como «árias». O monólogo de Armide na ópera ***Armide*** (1686, NAWM 75) ilustra bem esta mistura de estilos: começa com uma pulsação livre, passando, depois, a uma secção com carácter de ária.

Um tipo de ária menos enraizado na acção dramática do que aquele que sucede ao monólogo de Armide é a descrição poética de uma cena tranquila e dos sentimentos contemplativos que esta desperta. Um bom exemplo é ***Bois épais*** da ópera ***Amadis*** (1684, exemplo 10.3). Este género de descrições musicais de estados de alma — sérias, contidas, elegantemente proporcionadas, cheias de um encanto ao mesmo tempo aristocrático e sensual — foi muito admirado e frequentemente imitado por compositores mais tardios.

**NAWM 75B — JEAN-BAPTISTE LULLY,** *Armide,* **II ACTO, CENA** 5, *Enfin il est en ma puissance*

Uma das mais impressionantes cenas de recitativo é a primeira parte deste monólogo, em que Armide se encontra de pé junto do seu guerreiro cativo e adormecido, Renaud, empunhando uma faca, que o seu amor por ele a impede de lhe cravar ao peito. A orquestra introduz a cena com um tenso prelúdio que contém elementos do estilo da abertura francesa, mas logo de seguida o acompanhamento é confiado a um cravo. Armide canta com uma cadência irregular, ou seja, onde alternam os compassos de três quartos e de quatro quartos. Isto permite que as duas sílabas acentuadas que normalmente se encontram em cada verso do poema recaiam em tempos fortes. A cada verso segue-se, geralmente, uma pausa, e o mesmo sucede, por vezes, com as cesuras no meio dos versos. As pausas são também utilizadas de forma dramática, como na passagem em que Armide hesita: «Façamo-lo [...] eu tremo [...] vinguemo-nos [... ] eu suspiro!»

Apesar da ausência de um compasso regular, o recitativo de Lully é mais melodioso do que o seu equivalente italiano, e a linha melodia é mais determinada pelo movimento harmónico. Na ária que se segue, ao gracioso ritmo de um minuete, Armide pede aos seus demónios que se transformem em zéfiros e a transportem, a ela e a Renaud, para algum deserto remoto, onde ninguém possa observar a sua vergonha e a sua fraqueza.

*Exemplo 10.3 — Jean-Baptiste Lully, ária:* Bois épais, *da ópera* Amadis

***Denso bosque, redobra as tuas sombras: nunca serás sombrio em demasia, nunca por de mais esconderás o meu amor infeliz.***

**A ABERTURA FRANCESA** — Antes de começar a escrever óperas já Lully estabelecera a forma musical da ***ouverture,*** a «abertura francesa». No final do século XVII e no início do século XVIII as peças instrumentais nesta forma não serviam apenas de introdução a óperas e outras obras compósitas de grandes dimensões, surgiam também como

peças independentes e constituíam, por vezes, o andamento inicial de uma *suite,* de uma sonata ou de um concerto. A abertura de *Armide* é um bom exemplo.

O propósito original da *ouverture* era o de criar uma atmosfera festiva para a ópera que se seguiria; entre as suas funções contava-se a de saudar a presença do rei, que assistia ao espectáculo. As aberturas venezianas do início do século xvii desempenhavam, até certo ponto, as mesmas funções. Porém, no final do século os compositores italianos de ópera começaram a escrever introduções instrumentais de tipo bastante diferente, a que davam o nome de *sinfonie;* os Franceses mantiveram-se fiéis à sua forma tradicional.

A influência de Lully não se limitou ao campo da ópera. A rica textura a cinco partes da sua orquestração e o emprego dos sopros de madeira — quer para apoiar as cordas, quer em passagens ou andamentos contrastantes para um trio de instrumentos de sopro solistas (geralmente dois oboés e um fagote) — tiveram muitos imitadores em França e na Alemanha. Neste último país foi Georg Muffat (1653-1740) o primeiro a introduzir o estilo de composição de Lully e a execução orquestral à maneira francesa.

Os contemporâneos e seguidores de Lully em França continuaram a cultivar o tipo de ópera que ele criara; as mudanças mais importantes que efectuaram foram a introdução ocasional de árias ao estilo italiano e em forma *da capo* (a que deram o nome de *ariettes)* e o desenvolvimento ainda mais acentuado das grandes cenas de *divertissement* que incluíam *ballets* e coros. Consequência desta evolução foi o nascimento de uma forma mista, a *ópera-ballet,* inaugurada em 1697 com *L'Europe galante* de André Campra (1660-1744).

**NAWM 75A — LULLY,** *Armide:* **ABERTURA FRANCESA**

Esta abertura divide-se em duas partes. A primeira é homofónica, lenta e majestosa, com ritmos pontuados repetitivos e motivos que se precipitam para os tempos fortes... A segunda parte começa com um simulacro de fuga imitativa e é relativamente rápida, embora sem sacrificar um dado carácter grave e sério. Há depois um regresso ao andamento lento do início, a par de algumas reminiscências da sua música. A partitura indica que cada uma destas partes deve ser repetida. Algumas aberturas de óperas e outras peças instrumentais posteriores começam do mesmo modo, prosseguindo depois com um certo número de andamentos adicionais. A orquestra compõe-se exclusivamente de instrumentos de cordas, divididos em cinco partes, em lugar das quatro que mais tarde vieram a ser habituais.

**A ÓPERA INGLESA** — A ópera em Inglaterra — ou aquilo que neste país se designava por ópera — teve uma breve carreira na segunda metade do século xvii. Durante os reinados de Jaime I (1603-1625) e Carlos I (1625-1649) floresceu um divertimento aristocrático até certo ponto semelhante ao *ballet* francês, a *masque.* A obra mais conhecida deste género é, provavelmente, o *Cornus,* de Milton, estreado em 1634, com música de Henry Lawes. As *masques* continuaram a ser apresentadas, em privado, ao longo de todo o período da guerra civil (1642-1649), do *commonwealth* (1649-1660) e nos primeiros anos da restauração de Carlos II (rein. 1660-1685). O mais elaborado destes divertimentos privados foi *Cupid and Death* («Cupido e a morte», 1653), com música de Matthew Locke e Christopher Gibbons (1615-1676); nesta obra incluem-se muitas danças e outras peças instrumentais, canções de vários tipos, recitativos e coros.

Entretanto, a ópera inglesa iniciara modestamente a sua carreira sob o *commonwealth,* não porque os compositores ou o público inglês se sentissem especialmente atraídos pelo género, mas porque, embora as representações teatrais fossem proibidas, uma peça de teatro musicada podia ser rotulada de *concerto* e, assim, escapar à proscrição. A partir da restauração este pretexto deixou de ser necessário; por conseguinte, quase todas as «semióperas» inglesas do século XVII são, na realidade, peças de teatro com uma grande proporção de solos e conjuntos vocais, coros e música instrumental de todo o tipo. As únicas excepções dignas de nota foram *Vénus e Adónis,* de John Blow (1684 ou 1685), e *Dido e Eneias,* de Henry Purcell (1689), ambas integralmente cantadas.

**JOHN BLOW** (1649-1708) — Foi durante dois períodos diferentes organista da abadia de Westminster, tendo também ocupado os cargos oficiais de organista e compositor da capela real. *Vénus e Adónis,* embora o autor lhe dê o nome de *masque,* é, na realidade, uma despretensiosa ópera pastoril, cuja música consegue ser, por vezes, encantadora ou mesmo comovente e onde são patentes as influências, quer da cantata italiana, quer do estilo nacional inglês e do estilo francês em voga na época. A abertura e o prólogo seguem manifestamente o modelo da ópera francesa; muitas das árias e recitativos adaptam as curvas emocionalmente expressivas do *bel canto* italiano às letras inglesas; outras canções têm ritmos e configurações melódicos mais puramente ingleses. O coro fúnebre final, *Mournfor thy servant* («Chora por teu servo»), é tipicamente inglês na sua interpretação simples e fiel do texto, nos ritmos graves, na declamação sem falhas, na límpida escrita das vozes e nas frequentes ousadias harmónicas.

**HENRY PURCELL** — Foi discípulo de Blow, mas veio a ultrapassar em muito a fama do mestre. Foi organista da abadia de Westminster a partir de 1679 e ocupou ainda outros cargos nas instituições musicais oficiais de Londres. Além de um grande número de odes para coro e orquestra, cantatas, canções, *catches,* hinos, serviços, *fancies,* sonatas de câmara e obras para tecla, escreveu música de cena para quarenta e nove peças, tendo composto a maior e mais importante parte desta música para teatro nos últimos cinco anos de vida.

A ópera *Dido e Eneias* foi escrita para um internato feminino em Chelsea sobre um libreto de Nahum Tate, que, embora tosco nos pormenores poéticos, dramatizava o conhecido episódio da *Eneida* de Virgílio de forma extremamente propícia ao trabalho do compositor. A partitura de Purcell é uma obra-prima de ópera em miniatura: a orquestra compõe-se de cordas e contínuo, só há quatro papéis principais, a representação dos três actos, incluindo danças e coros, só demora cerca de uma hora. A música demonstra que Purcell conseguiu incorporar no estilo pessoal a tradição da música teatral inglesa do século XVII e as influências que nela haviam exercido as fontes continentais. A abertura é do tipo francês, e os coros homofónicos em ritmos de dança fazem lembrar os coros de Lully, embora sejam mais melodiosos. O ritmo de minuete J J J I J/l **Ijjljdo** coro *Fear no danger to ensue* («Não temas os perigos que possam vir»), começando numa alternância de jâmbicos e troqueus, - - | - « | ~ - | -, lembra especialmente os modelos franceses.

Absolutamente inglesa, no entanto, é uma melodia tão inimitável quanto *Pursue thy conquest, love* («Prossegue as tuas conquistas, amor») ou a melodia do coro *Come away, fellow sailors* («Vinde, companheiros de viagem») no início do in acto, com

a sua fascinante fraseologia de 3 + 5, 4 + 4 + 4, 4 + 5 compassos, e o malicioso cromatismo falsamente patético sobre as palavras ***silence their mourning*** («calar os seus lamentos»). Os coros, que ao longo de toda a obra alternam livremente com os solos, constituem uma parte importante da composição. Para o coro final, ***With drooping wings*** («De asas caídas»), Purcell ter-se-á seguramente inspirado no coro final de ***Vénus e Adónis,*** de Blow; igualmente perfeito no domínio da arte musical, o coro de Purcell tem maiores proporções e exprime uma dor elegíaca mais profunda, sentimento que é apoiado pela sugestão musical de «asas caídas» e pelas impressionantes pausas a seguir à palavra ***never*** (nunca). Os recitativos não são o rápido tagarelar do ***recitativo secco*** italiano nem os ritmos estilizados do recitativo operático francês, mas sim melodias livres, plásticas, flexivelmente adaptadas às inflexões, ao ritmo e às emoções do texto inglês. Três das árias são inteiramente construídas sobre um baixo obstinado; a última de entre elas — e uma das mais notáveis árias de todo o reportório de ópera — é o lamento de Dido, ***When I am laid in earth*** («Quando eu descer à terra»).

Com excepção de ***Dido e Eneias,*** toda a produção de Purcell no campo da música dramática foi música de cena para peças de teatro. Para a maioria destas obras escreveu apenas algumas peças, quase sempre breves. Há, no entanto, quatro ou cinco peças teatrais com partes musicais tão extensas que merecem o nome de óperas, pelo menos no sentido que se dava ao termo na Inglaterra seiscentista, ou seja, o de obras dramáticas em diálogo falado, mas com aberturas, entreactos e longos ***ballets*** ou outras cenas musicais. As principais «óperas» deste género de Purcell foram ***Dioclesian*** (1690), ***King Arthur*** (1691), ***The Fairy Queen*** (1692, adaptação do ***Sonho de Uma Noite de Verão,*** de Shakespeare), ***The Indian Queen*** (1695) e ***The Tempest*** (1695).

NAWM 77 — HENRY PURCELL, *Dido e Eneias,* in ACTO, CENA 2

Na sua perfeita adaptação da técnica à expressão, a canção *When I am laid in earth* *é* um dos grandes marcos da música do século xvii. Precede-a um recitativo que não se limita a veicular o texto; pela sua lenta descida, grau a grau, de uma sétima, sugere uma Dido moribunda e, assim, prepara o lamento.

O lamento respeita uma tradição da ópera italiana segundo a qual as cenas desta natureza são construídas sobre um *basso ostinato* ou *ground bass.* O baixo propriamente dito desenvolve-se a partir da quarta descendente comum neste tipo de peças, mas prolonga-se numa fórmula cadenciai de dois compassos, formando uma estrutura de cinco compassos que se repete nove vezes. Boa parte da tensão e do ímpeto do trecho deve-se aos retardos, em que a nota retardada é articulada no tempo forte, intensificando a dissonância. Além disso, a dissonância resolve-se várias vezes por salto (por exemplo, sobre a palavra *trouble,* «perturbação»). Na sexta enunciação do *ground,* sobre *Remember me,* a melodia não se interrompe no momento da fórmula cadenciai do baixo, dando origem a uma frase final suspensa. Os violinos contribuem para traduzir a sensação de dor, acrescentando os próprios retardos e outras dissonâncias.

Infelizmente para a música inglesa, não apareceu depois de Purcell outro compositor com estatura suficiente para manter a tradição nacional face à popularidade da ópera italiana no início do século XVIII. Durante dois séculos a ópera inglesa foi relegada para segundo plano, enquanto o público inglês consagrava todo o seu entusiasmo às produções dos compositores italianos, franceses e alemães.

NAWM 76 — HENRY PURCELL, *The Fairy Queen*

Nas árias de *The Fairy Queen* Purcell revela uma assimilação notável e muito pessoal de vários tipos de ária italiana; *Thus the ever grateful spring* («Assim a sempre grata Primavera», 76a) é construída sobre um baixo *quasi-ostinato.* Os violinos só intervêm no *ritornello;* no resto da ária a voz troca motivos com o baixo, fiel ao género, tal como era praticado em Itália, de que é bom exemplo a ária de Herodíade *Violin pure lontano dal sen,* da ópera de Stradella *San Giovanni Battista.* Purcell recorre a uma ária de mote com trompete para exprimir as imagens de *Hark: the ech'ing air a triumph sings (*«Escutai: a ária ecoa cantando vitória», 76b), onde a voz e o trompete trocam entre si fanfarras e grupetos. Note-se que nenhuma destas árias é na forma *da capo,* que manifestamente não se adequava ao propósito de Purcell.

A **ÓPERA ALEMÃ** — Apesar de nas cortes alemãs do século xvii imperar a moda da ópera italiana, algumas cidades mantinham companhias nacionais e apresentavam óperas em alemão de compositores naturais da Alemanha. O centro mais importante era a cidade livre sententrional de Hamburgo, onde se inaugurou em 1678 o primeiro teatro público de ópera europeu depois do de Veneza. A ópera de Hamburgo subsistiu até 1738, data em que a evolução do gosto do público já não permitia a manutenção de uma ópera nacional em grande escala. Ao longo destes sessenta anos, todavia, muitos compositores de ópera alemães exerceram a sua actividade, criando uma escola nacional de ópera. Muitos dos libretos das óperas alemãs deste período eram traduções ou imitações dos poetas venezianos, e a música dos compositores alemães sofreu também a influência dos modelos venezianos e franceses.

As principais influências nacionais na formação da ópera alemã foram o *drama escolar* e a canção solística alemã. Os *dramas escolares* eram pequenas peças de carácter piedoso, moral ou didáctico que incluíam números musicais e eram representadas por estudantes. Foram bastante numerosos no século xvi e no princípio do século XVII, mas a prática de os escrever extinguiu-se durante a guerra dos Trinta Anos. O tom religioso e sério destas obras prolongou-se até certo ponto nas primeiras óperas de Hamburgo (muitas das quais versavam temas bíblicos), bem como uma pastoreia alegórica mais antiga, *Seelewig* (1644), do organista de Nuremberga Sigmund Theophil Staden (1607-1655).

Cerca de 1700, o termo alemão corrente para designar a ópera era *Singspiel,* ou seja, uma peça com música; muitas destas obras utilizavam o diálogo falado em lugar do recitativo. Quando se empregava o recitativo, este era, geralmente, num estilo tomado praticamente sem alterações da ópera italiana. Nas suas árias, em contrapartida, os compositores alemães do século xvii e início do século xvni eram ao mesmo tempo mais ecléticos e mais independentes. Escreviam ocasionalmente árias no estilo francês e com os ritmos das danças francesas. Outras árias, como *Schõne Wiesen* («Belos prados») da ópera *Erindo* (Hamburgo, 1693), de Johan Sigismund Kusser (1660-1727)[7], um compositor que assimilou o estilo francês, parecem combinar a gravidade alemã com a elegância italiana. Mais comuns nas primeiras óperas alemãs são as breves canções estróficas com melodias e ritmos rápidos e simples, canções que são de origem essencialmente nacional. Estas árias, tão diferentes, quer na forma,

[7] Diversas árias desta ópera foram editadas por H. Ostoff in *Das Erbe deutscher Musik,* 2." série, *Schleswig-Holstein un Hansestädte,* 3, 1938.

quer no espírito, das árias *da capo* da ópera italiana contemporânea, atestam a vitalidade do estilo musical popular da Alemanha seiscentista, especialmente nas zonas luteranas do Norte, onde a influência italiana foi mais fraca.

**REINHARD KEISER** — O principal e mais prolífico dos primeiros compositores de ópera alemães foi Reinhard Keiser (1674-1739), que escreveu mais de cem obras para o palco de Hamburgo entre 1696 e 1734. Nos seus melhores exemplos, as óperas de Keiser representam uma união de características italianas e alemãs. Nos temas e na concepção geral, os libretos são análogos aos das óperas venezianas, e as árias virtuosísticas chegam a ultrapassar em vigor e brilho os equivalentes italianos. As melodias mais lentas, embora não tenham o fluir suave do *bel canto* italiano, são sérias e, por vezes, profundamente expressivas; as harmonias são bem organizadas em estruturas claras e amplas. Keiser não era escravo da moda italiana de compor praticamente todas as árias na forma *da capo;* quando utiliza este modelo, fá-lo muitas vezes com modificações; além disso, introduz melodias livres em *arioso,* não rigorosamente sujeitas a qualquer esquema rítmico ou formal, bem como canções de puro estilo alemão. Os seus acompanhamentos revestem-se de especial interesse, pois Keiser partilhava a preferência da maioria dos compositores de barroco alemão por uma textura polifónica relativamente rica, contrastando com a tendência italiana para concentrar tudo na melodia. Deste modo, as suas árias abundam em baixos interessantes e em combinações variadas de instrumentos orquestrais que *concertam* com a voz em figuras melódicas independentes.

Outro aspecto característico de Keiser, que talvez se deva à sua origem alemã, é a sensibilidade à Natureza. Na mais famosa das suas óperas, *Croesus* (Hamburgo, 1710), e também noutras obras, há cenas bucólicas que o compositor trata com uma frescura e um naturalismo raros na ópera italiana da época; a cena inicial do n acto do *Croesus,* por exemplo, combina o efeito dos instrumentos rústicos com uma linha que sugere, com realismo, o canto dos pássaros.

No fim da vida Keiser compôs música para muitas farsas de carácter trivial e até mesmo obsceno, obras que pouco contribuíram para a sua reputação como músico, mas apresentam algum interesse histórico, pois revelam os começos da ópera cómica na Alemanha.

## Cantata e canção

Tendo começado por ser, nos primeiros anos do século, uma variação estrófica monódica, a cantata desenvolveu-se, convertendo-se numa forma composta de muitas secções contrastantes. Na segunda metade do século tomou, finalmente, uma forma mais claramente definida de recitativo e árias alternados — normalmente dois ou três de cada — para voz solista com acompanhamento de contínuo, sobre um texto, regra geral, de carácter amoroso, sob a forma de uma narração ou solilóquio, levando o conjunto da peça uns dez a quinze minutos a executar. Assim, quer no aspecto literário, quer no musical, a cantata assemelhava-se a uma cena destacada de uma ópera; diferia da ópera principalmente por tanto o poema como a música serem concebidos numa escala mais intimista. Destinada à execução numa sala, sem cenários ou figurinos teatrais, para um público menor e mais selectivo do que o dos teatros

de ópera, a cantata atingia uma certa elegância e requinte artístico que não teriam cabimento numa ópera. Devido também ao seu carácter intimista, oferecia mais oportunidades do que a ópera para efeitos musicais experimentais.

Praticamente todos os compositores de ópera italianos do século xvn escreveram um número prodigioso de cantatas. Os mais destacados compositores de cantatas que exerceram a sua actividade entre 1650 e 1720 foram Carissimi, L. Rossi, Cesti, Legrenzi, Stradella e Alessandro Scarlatti.

**ALESSANDRO SCARLATTI** — As mais de seiscentas cantatas de Alessandro Scarlatti constituem um dos pontos altos do seu reportório. A sua cantata *Lascia, deh lascia* («Pára, oh pára») apresenta muitas características típicas do género. Começa com um breve trecho de *arioso,* ou seja, uma melodia de andamento lento, nem tão altamente organizada na forma nem tão regular na estrutura rítmica como uma ária, com um carácter expressivo a meio caminho entre a ária e o recitativo [exemplo 10.4, *a)].* O recitativo que se segue, com a sua grande amplitude harmónica, é bem representativo do estilo de maturidade de Scarlatti; note-se a modulação à tonalidade distante de *Mi'* sobre as palavras *inganni mortali* [enganos mortais, exemplo 10.4, *b)].* Vem depois uma ária *da capo* completa, com extensos e flexíveis frases melódicas sobre um baixo num majestoso ritmo de colcheias, organizado, em parte, através do uso de sequências e contendo igualmente algumas progessões harmónicas e cromatismos invulgares, que traduzem a palavra *tormentar* [exemplo 10.4, c)].

O acorde base para muitas das modulações de Scarlatti é uma sétima diminuída, acorde raro nas obras dos seus contemporâneos e antecessores. Por vezes, Scarlatti explora a ambiguidade enarmónica deste acorde, mas mais frequentemente utiliza-o, pela sua marcada pungência, para conduzir a uma cadência a que poderia chegar diatonicamente. Há numerosas aplicações deste processo no exemplo 10.4, *c).*

**OUTRA MÚSICA VOCAL DE CÂMARA** — Embora as cantatas do século xvn fossem escritas, na sua maioria, para uma voz de soprano solista com contínuo, havia muitas obras vocais de câmara para mais de uma voz e também algumas com acompanhamentos de conjunto e *ritornellos.* O dueto vocal de câmara, que correponde à *trio sonata,* com duas vozes agudas de igual registo sobre um baixo cifrado, foi uma das formas preferidas, na qual Steffani adquiriu especial renome; o estilo dos duetos de Steffani foi imitado por muitos compositores mais tardios, incluindo Bach e Haendel.

Um género intermédio entre a cantata e a ópera era a *serenata,* uma peça semidramática geralmente escrita para alguma ocasião especial, cujos textos eram frequentemente alegóricos e que, na sua forma mais típica, era executada por uma pequena orquestra e vários cantores. Stradella foi um dos primeiros compositores de serenatas; o seu exemplo foi seguido por Scarlatti, Haendel e pela maioria dos outros compositores do fim do século xvn e do século xvni.

**A CANÇÃO NOUTROS PAÍSES** — A cantata de câmara italiana foi imitada ou adaptada noutros países, embora em menor grau do que a ópera italiana. Em França Mare-Antoine Charpentier (1634-1704), discípulo de Carissimi, compôs tanto cantatas profanas como oratórias sacras em estilo italiano. A influência italiana continuou de forma assinalável a maioria dos compositores franceses de cantatas do princípio do século xvm; assim, Louis Nicolas Clérambault (1676-1749), que publicou cinco livros de cantatas entre

1710 e 1726, alternava os recitativos à maneira de Lully com as árias ao estilo italiano, por vezes até com letras italianas. Em França existiu também, ao longo de todo o século xvii, uma produção modesta, mas constante, de *airs* de vários tipos, filiando-se alguns ainda na antiga tradição da música vocal de corte e sendo outros de molde mais popular.

A situação na Alemanha era análoga; Keiser e outros compositores do início do século xviii escreviam cantatas, quer sobre textos italianos, quer alemães, e, além disso, muitos compositores alemães escreviam também canções e árias sobre textos sacros. De entre o grande número de compositores alemães seiscentistas de canções solísticas o mais notável foi Adam Krieger (1634-1666), de Dresden, discípulo de Scheidt; as suas *Neue Arien (Nova Arias),* publicadas em 1667 e 1676, eram, na maioria, melodias estróficas num estilo popular sedutoramente simples, com breves *ritornellos* orquestrais a cinco partes, embora, por vezes, Krieger se aproximasse da cantata, com textos de composição desenvolvida em andamentos contrastantes. O uso de acompanhamentos e *ritornellos* orquestrais nas canções solísticas era mais corrente na Alemanha do que nos outros países. No final do século xvii a canção alemã praticamente desapareceu enquanto forma independente, sendo absorvida em formas compósitas — a ópera ou a cantata.

**Cronologia**

1644: Giovanni Lorenzo Bernini (1598-1680), *O Êxtase de Santa Teresa.*
1647: Luigi Rossi (1597-1653), *Orfeo* estreado em Paris.
1648: Tratado de Vestefália — fim da guerra dos Trinta Anos.
1650: Carissimi, *Jefté.*
1653: Oliver Cromwell dissolve o Parlamento.
1660: restauração de Carlos II em Inglaterra.
1667: John Milton (1608-1674), *O Paraíso Perdido.*
1669: fundação da Academia de Música de Paris.
1670: Molière, *Le bourgeois gentilhomme.*
1674: Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), *Arte poética.*
1677: Jean-Baptiste Racine (1639-1699), *Fedra.*
1681: Arcângelo Corelli (1653-1713), primeiras *trio sonatas.*
1685: coroação de Jaime II de Inglaterra.
1686: Lully, *Armide.*
1687: Isaac Newton (1642-1727), *Principia mathematica.*
1689: Purcell, *Dido e Eneias.*
1690: John Locke (1632-1704), *Ensaio sobre o Entendimento Humano.*

A Inglaterra manteve-se relativamente alheia à influência italiana durante boa parte do século xvii. Houve algumas tentativas para imitar o novo recitativo monódico durante o período da Commonwealth, e depois da restauração os músicos ingleses tomaram contacto com a obra de Carissimi e Stradella, mas as melhores produções dos compositores ingleses no domínio da canção pouco devem aos modelos estrangeiros. Neste género, como em todos os outros, o compositor que mais se destaca é Henry Purcell. Além das muitas canções que escreveu para o teatro, compôs um grande número de solos, duetos e trios vocais, muitos dos quais vieram a ser publicados em 1698, no 1.° volume de uma colectânea intitulada *Orpheus Britannicus.* Colectânea análoga de canções foi a que John Blow publicou em 1700 sob o título *Amphion anglicus.* Uma especialidade dos compositores ingleses deste período foi o *catch,* uma ronda, ou cânone, para ser cantada, sem acompanhamento, por um grupo convivial; os textos eram muitas vezes humorísticos, com alusões brejeiras ou obscenas.

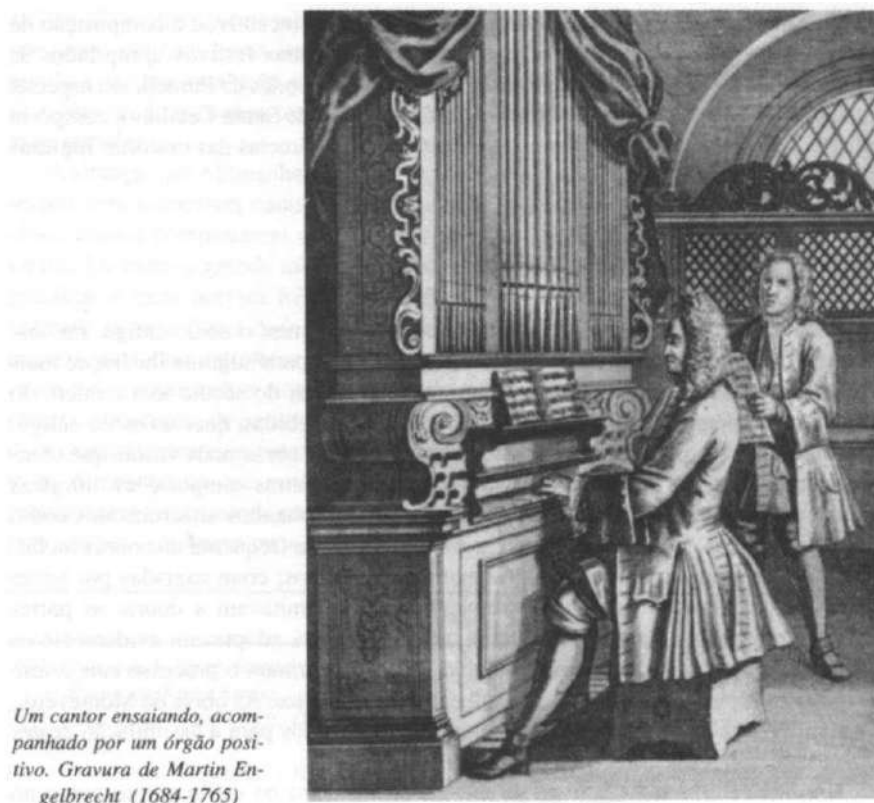
A restauração da monarquia em Inglaterra em 1660 incentivou a composição de grandes obras para coro, solistas e orquestra sobre temas festivos apropriados às cerimónias ou solenidades oficiais. Exemplo disto são as odes de Purcell, em especial a magnífica *Ode for St. Cecília 's Day* («Ode para o dia de Santa Cecília»), composta em 1692. Estas obras contam-se entre as antecessoras directas das oratórias inglesas de Haendel.

## Musica sacra e oratória

A distinção, tão característica do período barroco, entre o estilo antigo, ou «estrito», e o estilo moderno, ou «livre», não encontra em parte alguma ilustração mais viva do que na música da igreja católica romana do fim do século xvii e início do século xviii. Além das composições integralmente concebidas, quer no estilo antigo, quer no moderno, os compositores escreveram também obras mais vastas que combinavam os dois. Foram escritas centenas de missas e outras composições litúrgicas à maneira de Palestrina. Entre elas encontram-se até tamanhos anacronismos como missas imitativas e missas baseadas em *cantus firmi.* Era frequente tais obras incluírem cânones e outros artifícios contrapontísticos eruditos; eram cantadas por vozes sem acompanhamento ou com instrumentos que se limitavam a dobrar as partes vocais. Entretanto, alguns compositores de música sacra adoptavam avidamente os novos recursos musicais do canto solístico, o *basso continuo,* o processo *concertato* de coros múltiplos e grupos de vozes solistas e instrumentos. As obras de Monteverdi, Carissimi e Schütz, entre outros, constituíram os modelos para a assimilação destes novos recursos.

Um dos centros mais activos da música sacra, tanto no estilo antigo como no *concertato,* foi Bolonha e a sua basílica de S. Petrónio. O seu director musical de 1657 a 1674, Maurizio Cazzati (c. 1620-1677), publicou quase cinquenta colectâneas de música vocal sacra entre 1641 e 1678. Se, por um lado, a sua *Messa a cappella,* de 1670, é num *stile antico* ligeiramente modernizado, em contrapartida, o seu *Magnificai a 4,* do mesmo ano, compõe-se de duetos ornamentados em estilo moderno, alternando com coros em estilo antigo. Noutras obras suas os solistas e o coro desempenham as funções do *concertino* e do *ripieno* do posterior *concerto* instrumental, ou seja, um pequeno grupo de solistas contrasta com um coro completo.

Giovanni Paolo Colonna (1637-1695), que substituiu Cazzati no mesmo cargo em 1674, foi mais longe do que o habitual dobrar das vozes por instrumentos de cordas, confiando a estes últimos partes independentes. A sua *Messa a nove voei concertato con stromentP,* de meados da década de 1680, é uma das grandes obras escritas para comemorar a festa de S. Petrónio. Compõe-se apenas, tal como as missas de outros compositores bolonheses, de *Kyrie* e *Gloria,* precedidos por uma sinfonia. A maioria dos andamentos, como o início do *Gloria,* utilizam dois coros e um conjunto instrumental a cinco partes. No *Kyrie,* por exemplo, sucedem-se entradas fugadas distintas para cada uma das cinco partes instrumentais, bem como para as nove vozes. Não se indica especificamente quais devem ser os instrumentos, mas era comum chegar-se

[8] Ed. in *Recent Researches in the Music of the Baroque Era,* vol. 17, de Anne Schnoebelen, Madison, Wise, A-R Editions, 1974.

*Um cantor ensaiando, acompanhado por um órgão positivo. Gravura de Martin Engelbrecht (1684-1765)*

a utilizar uma centena de músicos e cantores no dia do santo padroeiro, incluindo um grande naipe de cordas, acrescido de trompetes e trombones.

O sucessor de Colonna, Giacomo Antonio Perti (1661-1756), numa ***messa concertata*** escrita nos primeiros anos do século XVIII, acrescentou quatro trompetes e duas trompas como complemento das cordas, um coro duplo e quatro solistas.

A mistura dos estilos novo e antigo era também comum nos centros católicos do Sul da Alemanha — Munique, Salisburgo e, em especial, Viena, sede da capela imperial. Os quatro imperadores que aí reinaram entre 1637 e 1740 não só sustentaram financeiramente a actividade musical como a incentivaram com o seu interesse pessoal e a sua participação efectiva enquanto compositores. Um famoso exemplo tardio de música sacra conservadora em estilo antigo é a ***Missa di San Carlo***[°]**,** conhecida também com ***missa canónica,*** de Johann Joseph Fux, composta em Viena no ano de 1716, em que todos os andamentos são construídos sobre um desenvolvimento elaborado, mas rigorosamente canónico, de temas originais. Fux refere na carta dedicatória que compôs esta missa especialmente para ressuscitar o «gosto e dignidade da música antiga».

A música sacra do Sul da Alemanha em estilo moderno combinava características italianas e alemãs. A missa e outros textos litúrgicos eram compostos numa esplêndida

[°] Ed. J. E. Habert e G. A. Glossner ***in*** DTOe ***VI,*** 1894, 63-88.

escala festiva, incluindo coros e trechos para conjuntos de solistas livremente entremeados, com o apoio de um acompanhamento orquestral pleno, bem como de prelúdios e *ritornellos* orquestrais. Escreviam-se coros especialmente elaborados para o *Ameri* do *Gloria* e do *Credo* da missa. As repetições sequenciais converteram-se num processo de construção comum, claramente enquadrado no sistema de tonalidade maior-menor.

**MÚSICA SACRA EM VIENA** — Nas missas de Antonio Caldara (1670-1736), talvez discípulo de Legrenzi, não só encontramos secções a solo ou em conjunto dentro de andamentos predominantemente corais, como também árias e duetos independentes, de conteúdo autónomo, com instrumentos concertantes e *ritornellos* orquestrais; estas missas têm, assim, até certo ponto, o aspecto de uma série de números musicais distintos, como uma ópera — se bem que o recitativo operático nunca fosse utilizado nas composições litúrgicas e só raramente aparecesse uma ária *da capo* na sua forma completa. Caldara, natural de Veneza, fora director musical do príncipe Ruspoli em Roma entre 1709 e 1715, tendo pouco depois sido nomeado *vice-Kapellmeister* da corte imperial de Viena.

O *Stabat Mater* de Caldara (exemplo 10.5), escrito para coro a quatro vozes, cordas, dois trombones, órgão e baixo contínuo, ilustra uma forma de construção imitativa bastante convencional; no entanto, os intervalos melódicos aumentados e diminuídos, os acordes de sétima diminuta e quinta aumentada e o cromatismo são livremente utilizados para transmitirem a mensagem fúnebre: «Estava dolorosa e lacrimosa a mãe [de Jesus] junto à cruz [...][10].»

*Exemplo 10.5 — Antonio Caldara,* Stabat Mater

Sta-bat ma - ter do - lo - ro

Sta-bat ma ter do - lo - ro

Sta-bat ma ter do-lo - ro

Sta-bat ma ter do-lo

do lo

do - lo - ro

sa, do - lo - ro

[10] A obra completa foi publicada por Eusebius Mandyczewski *in* DTOe 25, Jahrg. 13/1, pp. 34-60.

*Estava dolorosa e lacrimosa a mãe [de Jesus] junto à cruz*

**PERGOLESI E HASSE** — Os criadores deste cromatismo particularmente plangente do início do século xvni foram os compositores Legrenzi e Lotti, do Norte de Itália, e mais especialmente ainda os napolitanos Scarlatti e o mais jovem Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736). O *Stabat Mater* de Pergolesi, escrito apenas dez anos depois do de Caldara, exemplifica a textura frágil, o fraseado admiravelmente equilibrado e o tom liricamente sentimental de boa parte da música italiana do século xvni. Os autores alemães utilizaram o termo *Empfindsamkeit* (sentimentalismo) para caracterizarem este estilo, que domina também a música de Adolf Hasse (1699-1783), um alemão que estudou e viveu muitos anos em Itália e que, além de uma centena de óperas, escreveu também muitas oratórias, missas e outras composições sacras.

**ORATÓRIA E MOTETE** — Uma vez que a oratória, sobre tema bíblico ou outro, tinha um libreto em verso, não estava limitada pelas convenções da música litúrgica, destinando-se a ser executada principalmente naquilo a que poderíamos chamar concertos sacros e servindo muitas vezes de substituto para a ópera durante a Quaresma e noutros períodos em que os teatros estavam encerrados. Embora continuasse a ser executada em oratórios, em Roma e noutras cidades era também apresentada nos palácios dos príncipes e dos cardeais, bem como em academias e outras instituições. A maioria das oratórias tinham duas partes, separadas geralmente por um sermão, mas por vezes também por uma refeição ligeira, quando a peça era executada em residências particulares.

Depois da época de Carissimi, a oratória latina com coros foi, em grande medida, abandonada em proveito do *oratório volgare* (ou seja, a oratória com letra italiana). Praticamente todos os compositores de ópera do período barroco escreveram também oratórias, e, regra geral, pouca ou nenhuma diferença de estilo musical havia entre os dois géneros. O coro manteve-se, até certo ponto, na oratória, mas a maior parte da música das oratórias era escrita em solos e duetos, como na ópera. A estreita ligação entre as duas formas é ainda indicada pelo facto de a maioria das oratórias dos centros católicos da Alemanha meridional terem, tal como as óperas, textos italianos, como, por exemplo, *Gioaz,* de Benedetto Marcello (1686-1739), estreada em Viena em 1726, e *La conversione di Sant'Agostino* («A conversão de Santo Agostinho»), de Hasse. Esta última, composta em Dresden em 1750, é uma oratória em estilo lírico com abertura, recitativos, árias *da capo* com *coloratura* e *cadenzas;* os coros são breves e pouco relevantes.

**MÚSICA SACRA FRANCESA** — A música sacra francesa, tal como a ópera francesa, teve uma evolução bastante diferente da da música sacra italiana e alemã meridional.

ANDRÉ MAUOARS DESCREVE A ORATÓRIA ITALIANA (1639)

*Há um outro género de música que não se usa em França e, por esse motivo, merece ser tratado à parte. Chama-se estilo de recitativo. A melhor que ouvi foi no oratório de S. Marcelo, onde existe a Congregação dos Irmãos do Santo Crucifixo, composta pelos maiores senhores de Roma, que, por conseguinte, têm o poder de reunirem todos os mais raros recursos que a Itália produz. Com efeito, os músicos mais excelentes competem entre si para aí aparecerem, e os compositores mais consumados cobiçam a honra de aí darem a ouvir as suas composições e esforçam-se por exibirem todo o saber que possuem.*

*Esta música admirável e arrebatadora faz-se apenas nas sextas-feiras da Quaresma, das três às seis. A igreja não é tão grande como a Sainte-Chapelle de Paris. Num dos extremos há um espaçoso jubeu, com um órgão modesto, que é muito suave e se adapta muito bem às vozes. Em dois dos lados da igreja há duas outras pequenas galerias, onde se instalavam alguns dos mais excelentes instrumentistas. As vozes começavam com um salmo em forma de motete, e depois todos os instrumentos tocavam uma mui boa sinfonia. As vozes cantavam depois uma história do Antigo Testamento sob a forma de uma peça espiritual, como, por exemplo, a de Susana, a de Judite e Holofernes ou a de David e Golias. Cada cantor representava uma personagem histórica e exprimia perfeitamente a força das palavras. Depois um dos mais famosos pregadores fazia a exortação. Quando esta chegava ao fim, o coro recitava o evangelho do dia, como a história do bom samaritano de Canaã, de Lázaro, de Madalena, e a Paixão de Nosso Senhor, imitando os cantores perfeitamente bem as diferentes pessoas de que fala o evangelista. Nunca será de mais elogiar esta música de recitativo; é preciso ouvi--la no local para ajuizar dos seus méritos.*

**Maugars, *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie, escrite à Rome le premier octobre 1639*, ed. Ernest Thoinan (pseud. de Antoine Ernest Roquet), in *Maugars, sa biographie*, Paris, A. Claudin, 1865, facs., Londres, H. Baron, 1965, p. 29, trad. de C. Palisca.**

Marc-Antoine Charpentier, discípulo de Carissimi, introduziu a oratória latina em França, num estilo que assimilava tanto elementos italianos como franceses. O coro, muitas vezes um coro duplo, desempenhava um papel de destaque em muitas das suas trinta e quatro obras deste género. Charpentier apreciava os contrastes dramáticos e procurava dar vida a este ou àquele pormenor do texto. Na capela real de Luís XIV o género mais cultivado pelo compositores oficiais era o motete sobre um texto bíblico. Existe um grande número de motetes de finais do século xvii para vozes solistas com contínuo, muito ao estilo da cantata profana então em voga, bem como motetes mais elaborados e obras análogas para solistas, coros duplos e orquestra completa de compositores como Lully, Charpentier e Henri Dumont (1610-84) — composições pomposas, por vezes esplêndidas, mas longas e frequentemente um tanto monótonas. Eram conhecidas pelo nome de *grands motets,* e as forças reunidas para as executarem eram efectivamente grandiosas. A capela real tinha em 1712 oitenta e oito cantores e, além disso, instrumentos de cordas, cravo e órgão, três oboés, duas flautas transversais, um fagote, dois serpentões, violas da gamba, violinos, arquialaúdes, cromornes e teorbas. Os *grands motets* eram peças em várias partes, incluindo prelúdios, solos, conjuntos e coros. Características deste tipo de peças são as oscilações entre compasso binário e ternário, subentendendo uma relação proporcional.

O compositor de música sacra mais apreciado na corte de Luís XIV foi Michel--Richard de Lalande (1657-1726), cujos mais de setenta motetes revelam um perfeito domínio de uma grande variedade de recursos: *récits* silábicos, grandes coros homofónicos, fugas duplas, árias e duetos ornamentados ao estilo da ópera, harmonias ricas e também dissonantes para fins expressivos e surpreendentes contrastes de textura e clima. Outro nome eminente neste domínio é o de François Couperin (1668-1733); as suas *Leçons de ténèbres* (1714), sobre textos dos ofícios de matinas e laudas da Semana Santa, para uma ou duas vozes solistas com acompanhamento em sóbrio estilo *concertato,* são obras singularmente impressionantes.

**MÚSICA SACRA ANGLICANA —** As formas principais da música sacra anglicana a seguir à restauração continuaram a ser as mesmas da primeira metade do século, ou seja, hinos e serviços. Entre os muitos compositores ingleses de música sacara foram John Blow e Henry Purcell os que mais se destacaram. Como Carlos II dava preferência ao canto solístico com acompanhamento orquestral, foram produzidos muitos hinos do tipo designado por *verse anthem,* como *Hear O Heav'ns* (NAWM 88), de Pelham Humphrey (1647-1674).

**NAWM 88 — PELHAM HUMPHREY, VERSE ANTHEM:** *Hear O Heav'ns*

Este hino combina uma harmonia marcadamente inglesa com influências do continente, onde Pelham passou três anos (1664-1667), em França e Itália. As linhas solísticas são escritas numa espécie de recitativo medido francês aplicado a um estilo extremamente retórico, cheio de *appoggiaturas* suspirantes e de cromatismos plangentes. Este aspecto conjuga-se com a predilecção inglesa pelos intervalos aumentados e diminuídos utilizados melodicamente, em falsas relações, e na harmonia. O resultado é um estilo ricamente expressivo.

Os hinos para as cerimónias de coroação eram, como seria de esperar, obras especialmente elaboradas; disso são exemplo *My Heart is Inditing* («O meu coração compõe»)[11], de Purcell, ou o esplêndido hino de coroação de Blow[12]. Não foram poucos os compositores de *verse anthems* da restauração inglesa que acabaram por cair numa certa trivialidade com as suas tentativas de arremedarem os atractivos da música teatral. Em contrapartida, manteve-se um nível mais homogéneo de excelência musical nos menos pretensiosos hinos «catedralícios» ou «plenos» *(full anthems)* para coro sem solistas, de que temos um belo exemplo na obra mais antiga, a quatro vozes, de Purcell, *Thou Knowest, Lord, the Secrets ofOur Hearts* («Vós conheceis, Senhor, os segredos dos nossos corações»)[13]. Encontramos alguma da melhor música sacra de Purcell nas suas composições sobre textos não litúrgicos, peças para uma ou mais vozes solistas, geralmente num estilo *arioso* rapsódico com acompanhamento de contínuo, manifestamente destinadas a um uso religioso privado.

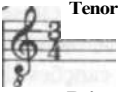
**MÚSICA SACRA LUTERANA —** O período compreendido entre 1650 e 1750 foi a idade de ouro da música luterana. Depois dos estragos causados pela guerra dos Trinta

[11] Ed. H. E. Wooldridge e G. E. P. Arkwright *in* Purcell, *Works,* 17, Londres, 1907, 69-118.
[12] Ed. *in* MB, 7.
[13] Ed. Anthony Lewis e Nigel Fortune *in* Purcell, *Works,* 29, 1960, 46-50.

Anos, as instituições eclesiásticas dos territórios luteranos da Alemanha foram rapidamente restauradas. A actividade de composição musical sofreu a influência de duas tendências opostas dentro da Igreja. O partido ortodoxo, fiel ao dogma estabelecido e às formas institucionais e públicas do culto, favorecia o uso, nos serviços religiosos, de todos os recursos disponíveis da música coral e instrumental. Oposto à ortodoxia era o movimento amplamente difundido conhecido como pietismo, que colocava a ênfase na liberdade do crente individual; os pietistas desconfiavam do formalismo e da grande arte no domínio do culto e preferiam uma música de carácter mais simples, exprimindo os sentimentos pessoais de devoção.

**CORAIS** — A herança musical comum de todos os compositores luteranos era o coral, que remontava aos primeiros tempos da Reforma. Acrescento notável ao número de corais já existentes foram os hinos de Paul Gerhardt (1607-1676), escritos em meados do século xvii. Muitos dos textos de Gerhardt foram musicados por Johann Crüger, de Berlim (1598-1662). Crüger reviu e publicou em 1647 uma colectânea intitulada *Praxis pietatis melica (Prática da Piedade na Canção),* que se tornou o cancioneiro luterano mais influente da segunda metade do século. As canções da *Praxis pietatis melica* e dos seus muitos sucessores, incluindo a importante colectânea de Freyling-Hausen de 1704, não se destinavam originalmente a ser cantadas pela congregação, mas sim à execução doméstica; só muito gradualmente é que estas novas melodias foram sendo introduzidas nos hinários oficiais do século xvin. Entretanto, a prática cada vez mais corrente do canto congregacional de corais com acompanhamento de órgão fomentou a produção de composições num novo estilo, onde as antigas irregularidades métricas se foram gradualmente atenuando, dando lugar a um movimento uniforme de notas iguais, com o fim de cada frase assinalado por uma *fermata* — em suma, o tipo de coral com que nos familiarizaram as obras de J. S. Bach.

O enorme incremento da produção de canções religiosas na segunda metade do século xvii foi acompanhado por um declínio geral da qualidade musical e poética. Muitos dos textos pietistas exprimiam atitudes religiosas egocêntricas e sentimentais numa linguagem extravagantemente emotiva, enquanto as tentativas para conferir à música um carácter simples e popular muitas vezes resultavam apenas também em mediocridade. Só depois de 1700 é que as correntes opostas do pietismo e da ortodoxia conseguiram chegar a uma união benéfica para ambas. Entretanto, a evolução musical relevante teve lugar nos centros ortodoxos, onde o ambiente era favorável e os recursos materiais adequados à manutenção de um alto nível artístico.

Nesta evolução estiveram em jogo três elementos musical e textualmente distintos: o coro *concertato* sobre um texto bíblico, tal como o estabeleceram na Alemanha Schein, Scheidt, Schütz e outros compositores do princípio e meados do século xvii, a ária *solística,* com um texto estrófico não bíblico, e o coral, com o seu texto próprio e a melodia, que, enquanto *cantus firmus,* podia ser tratada de diversas formas. Três tipos de concerto sacro podiam compor-se a partir destes elementos. O concerto podia ser constituído por: (1) apenas árias ou árias e coros, em estilo *concertato;* (2) apenas corais, também em estilo *concertato;* (3) corais e árias, sendo os primeiros, quer em versões harmónicas simples, quer em estilo *concertato.* Embora se dê muitas vezes

a estas combinações o nome de *cantatas,* a designação mais apropriada é a de *concerto sacro.*

MÚSICA SACRA CONCERTANTE — A tradição schutziana da música concertante para coro, vozes solistas e orquestra, sem referência a melodias de corais, pode ser ilustrada por um coro, *Die mit Tränen säen* («Os que semeiam em pranto»), parte de uma obra mais vasta de um discípulo de Schütz, o organista hamburguês Matthias Weckmann (1619-1674). O tratamento que Weckmann dá às palavras *Os que semeiam em pranto colherão na alegria* justapõe, dentro do mesmo esquema métrico, duas ideias musicais contrastantes, a primeira tornada lacrimosa graças aos retardos e às dissonâncias, a segunda alegre graças aos ritmos pontuados e a uma linha ornamentada ascendente (exemplo 10.6)[14].

*Exemplo 10.6 — Matthias Weckmann, coro da cantata* Wenn der Herr die Gefangenen zu Zion

[14] O concerto foi publicado na íntegra por Max Seiffert *in* DdT, 6, 1901, 79-100.

**Os oue** ***semeiam em pranto colherão na alegria.***

Outro exemplo do estilo ***concertato,*** mas para um grupo mais pequeno de executantes, é uma versão do coral ***Wachet auf*** («Despertai»), para voz solista, cordas e contínuo, de Franz Tunder (1614-1667), de Lübeck. Aqui o coral, só ligeiramente ornamentado na cadência, sobrepõe-se a um acompanhamento simples de cordas, que se destaca pela imitação do motivo de terceiras ascendentes (exemplo 10.7)[15].

De clima mais subjectivo, e revelando alguma influência dos sentimentos pietistas, são os conhecidos ***Gespräche zwischen Gott und einer Gläubigen Seelen (Diálogos entre Deus e uma alma crente),*** de Andreas Hammerschmidt, publicados em 1645 (exemplo 10.8)[16]. Esta obra é notável pela hábil utilização de um trombone ***obbligato*** no registo do tenor.

Dietrich Buxtehude (c. 1637-1707), genro de Tunder e seu sucessor em Lübeck, embora preferisse o estilo ***concertato*** livre, escreveu também ***variações corais,*** nas quais as diversas estrofes de um coral vão servindo, sucessivamente, de base para a elaboração de vozes e instrumentos. O seu ***Wachet auf*** está escrito desta forma: um breve e festivo prelúdio ou sinfonia instrumental baseia-se nas duas primeiras frases da melodia do coral. A primeira estrofe do coral é arranjada para voz de soprano e orquestra (cordas, fagotes, contínuo), em compasso de $^{3}$ e *, sendo cada frase ligeiramente ornamentada na voz e as frases vocais separadas por breves interlúdios orquestrais; o conjunto é consideravelmente ampliado pela repetição da segunda metade da melodia do coral. A segunda estrofe, para voz de baixo com orquestra, é tratada de forma análoga à primeira, mas num ritmo rápido de \. A terceira estrofe, para dois sopranos e baixo, em \ e $^{3}_{2}$, é mais compacta: breves pontos de imitação em várias frases de coral expandem-se perto do fim, criando um clímax sonoro. Todos os andamentos são na mesma tonalidade, ***Ré*** maior, de modo que o contraste é obtido principalmente através das mudanças de textura e de ritmo.

[15] O concerto foi publicado na íntegra por Maw Seiffert *in* DdT, 3, 1900, 107-109.
[16] O diálogo foi publicado por A. W. Schmidt *in* DTOe, 1901, 131-136.
[17] Ed. Gottlieb Harms e Hilmart Rede in *Dietrich Buxtehudes Werke,* 6, Hamburgo, 1935, 60-79.

*Exemplo 10.7—Franz Tunder, coral:* Wachet auf

**Orquestra (cordas)**

**Baixo contínuo e órgão**

**Voz**

**Wach-et auf,. ruft uns die Stirn me**
**Mit - ter - nacht. heisst die - se Stun de,**

**der Wach - ter sehr_ hoch auf der Zin - ne:**
**sie ruf - et uns _ . mit hei -lern Mun - de:**

***Despertai! Chama-nos a voz, a voz das sentinelas no alto da torre; desperta, cidade de Jerusalém! Meia--noite, é esta a hora que em voz clara nos chama: onde estais, donzelas prudentes'?***

Buxtehude compôs boa parte da sua música sacra para a *Abendmusiken,* concertos públicos que se seguiam aos serviços religiosos verpertinos em Lübeck no tempo do Advento. Segundo parece, tratava-se de realizações bastante longas, variadas, semidramáticas, musicalmente semelhantes a uma oratória frouxamente estruturada, incorporando recitativos, árias estróficas, versões de corais e coros polifónicos, bem como música orquestral e de órgão. As *Abendmusiken* atraíram músicos de toda a Alemanha; J. S. Bach foi ouvi-las no Outono de 1705.

A forma da variação, tão corrente no período barroco, aplicava-se frequentemente, no fim do século xvii, às composições concertantes baseadas em corais. Quando não empregavam uma melodia de coral, os compositores sentiam-se livres para utilizarem uma organização mais flexível, alternando breves trechos solísticos em *arioso* com partes para conjunto e coro. Próximo do final do século desenvolveu-se um modelo standardizado de música sacra concertante, constando de um coro inicial à maneira do motete sobre um versículo da Bíblia, um andamento ou andamentos solísticos (ária ou *arioso)* e, por fim, uma versão de uma estrofe de um coral confiada a um coro. O estilo *concertato* livre sem coral predomina nas obras vocais de Johann Pachelbel (1653-1706), o mais famoso de uma longa linhagem de compositores que trabalharam em Nuremberga ou nas imediações desta cidade. Como muitos dos compositores do Sul da Alemanha, onde a influência veneziana continuava a ser poderosa, Pachelbel escreveu frequentemente para coro duplo.

Nem toda a música sacra luterana utilizava textos alemães. Os usos locais variavam, mas na maioria dos lugares certas partes do serviço eram ainda cantadas em latim. Daí que tenhamos muitos compositores deste período a compor sobre o *Magnificai,* o *Te Deum* e outros textos tradicionais em latim, incluindo a missa (geralmente na forma luterana abreviada: apenas *Kyrie* e *Gloria),* bem como motetes, quer em latim, que em alemão.

A CANTATA SACRA LUTERANA — Em 1700 Erdmann Neumeister (1671-1756), de Hamburgo, teólogo ortodoxo, mas também poeta de inclinações decididamente pietistas, criou um novo tipo de poesia sacra destinada a ser musicada, que designou pelo termo italiano *cantata* (v. vinheta). Até ao fim do século xvii os textos das composições luteranas compunham-se principalmente de passagens da Bíblia ou da liturgia da Igreja, juntamente com versos extraídos ou descalçados de corais. Neumeister acrescentou a este reportório estrofes de poesia que glosavam um dado texto das Escrituras e explicavam o seu sentido ao crente individual através de meditações devotas de natureza subjectiva. Os textos poéticos acrescentados eram concebidos para serem musicados como *ariosos* ou como árias, estas últimas geralmente na forma *da capo* e muitas vezes com um recitativo introdutório. Neumeister e os seus imitadores estimularam a livre fantasia dos compositores ao escreverem a sua poesia no chamado estilo de madrigal, ou seja, em versos de métrica desigual e com rimas irregulares; muitos dos textos das cantatas de Bach e das árias da *Paixão segundo S, Mateus* são neste estilo de madrigal. Neumeister (e, depois dele, vários outros poetas luteranos do início do século xvm) escreveu ciclos de cantatas, destinados a serem usados sistematicamente ao longo de todo o ano litúrgico.

A ampla aceitação deste novo tipo de cantata foi da maior importância para a música sacra luterana. A sua estrutura poética conciliava as tendências ortodoxas e pietistas numa mistura satisfatória de elementos subjectivos e objectivos, formais e

emotivos; a sua estrutura musical incorporava todas as grandes tradições do passado — o coral, a canção solística, o estilo *concertato* —, somando-lhes os elementos singularmente dramáticos do recitativo e da ária de ópera. Rigorosamente falando, a designação de *cantata* só é aplicável a composições do tipo acima descrito; as composições sacras concertantes do século XVII e do início do século xvm na Alemanha luterana não tinham designações particulares (embora em diversas ocasiões se lhes aplicassem termos como *Kantate, Konzert* e *Geistliches Konzert,* ou mesmo simplesmente *Musik).*

Q ^ 2 >

**ERDMANN NEUMEISTER CARACTERIZA A CANTATA SACRA (1704)**

*Se permitis que me exprima sucintamente, uma cantata não parece ser mais do que uma peça extraída de uma ópera, sendo composta por estilo recitativo e árias. Quem saiba o que estes dois estilos requerem não achará difícil trabalhar com tal tipo de canção. Ainda assim, permiti-me que diga alguma coisa sobre ambos, prestando um serviço aos principiantes no domínio da poesia. Para um recitativo escolhei um verso jâmbico. Quanto mais curto for, mais aprazível e fácil será de compor, embora num período emotivo possa introduzir-se de vez em quando, com efeito agradável e expressivo, um par de versos troqueus, ou um dactílico.*

*Quanto às árias, direi que podem constar de duas ou, mais raramente, de três estrofes, contendo sempre alguma emoção, ou moral, ou qualquer afeição especial. Deveis escolher, conforme vos aprouver, um género adequado. Na ária o chamado* capo, *ou começo, pode ser repetido no fim integralmente, o que em música produz um efeito extremamente agradável.*

**Erdmann Neumeister, *Geistliche Cantaten statt einer Kirchen-Musik,* 1704, cit. *in* Max Seiffert (ed.), J. P. Krieger, *21 ausgewählte kirchen Kompositionen,* DdT, 52-53, Leipzig, 1916, p. LXXVN, träd. de C. Palisca.**

Embora J. S. Bach tenha sido o maior mestre da cantata sacra, vários foram os compositores que o precederam na definição da sua forma: Johann Philipp Krieger, de Weissenfels (1649-1725), que também compôs óperas, Johann Kuhnau (1660--1722), antecessor de Bach em Leipzig, e Friedrich Wilhelm Zachow (1663-1712), de Halle. As cantatas de Zachow têm uma grande variedade de formas[18]: os recitativos e as árias *da capo* alternam com coros, que, por vezes, utilizam melodias de corais. A escrita, tanto para os solistas como para o coro, é brilhante na sonoridade e forte no ritmo; os instrumentos são utilizados predominantemente em estilo *concertato.* As suas obras anunciam directa e inconfundivelmente as cantatas de Bach.

A cantata ocupou um lugar de destaque na obra sacra de muitos dos contemporâneos de Bach, como Christoph Graupner (1683-1760), de Darmstadt, Johann Mattheson (1681-1764), de Hamburgo, que também escreveu *paixões* e oratórias e foi um importante erudito e *ensaísta,* e Georg Philipp Telemann (1681-1767), que exerceu a sua actividade em Leipzig, Eisenach, Frankfurt e Hamburgo.

No tempo de Bach, Telemann e Haendel eram, geralmente, considerados os maiores compositores vivos, e Telemann exerceu uma influência particularmente importante através das obras publicadas, incluindo quatro ciclos anuais completos de canta-

[18] Ed. in *Gesammelte Werke von Friedr. Wilh. Zachow,* ed. Max Seiffert, DdT, 21-22, Leipzig, 1905.

tas, vindos a lume em 1725-1726, 1731-1732, 1744 e 1748. A imensa produção de Telemann inclui cerca de trinta óperas, doze ciclos completos de cantatas (mais de mil cantatas, no total), quarenta e seis ***paixões*** e um grande número de oratórias e outras composições sacras, bem como centenas de aberturas, concertos e obras de câmara. Telemann destacou-se pela nitidez com que interpretou as imagens e as emoções dos seus textos. Johann Adolph Scheibe (1708-1776), que criticou na música de Bach o excessivo artificialismo e a tendência para escrever vozes interiores demasiado elaboradas, achava mais naturais e atraentes a melodia, a simplicidade harmónica e os acompanhamentos mais despojados de Telemann.

A **PAIXÃO —** Mais relevante na Alemanha luterana do que a oratória era a ***história,*** composição musical baseada numa narrativa bíblica, como a história do Natal ou da Páscoa. O tipo mais importante de ***história*** era a Paixão. Já na alta Idade Média existiam composições de cantochão sobre os relatos dos Evangelhos acerca da paixão e morte de Cristo. A partir do século xn, aproximadamente, tornou-se hábito recitar a história em forma semidramática, com um sacerdote a cantar as partes narrativas, outro as palavras de Cristo e um terceiro as palavras da multidão ***(turba),*** tudo isto com contrastes apropriados de âmbito vocal e pulsação. Desde finais do século xv, os compositores começaram a escrever versões polifónicas dos trechos da ***turba*** em estilo de motete, contrastando com os trechos a solo, em cantochão; este tipo de composição ficou conhecido como ***paixão dramática*** ou ***cénica.*** Johann Walter adaptou a paixão dramática ao uso luterano com texto alemão na sua ***Paixão segundo S. Mateus,*** de 1550, e o seu exemplo foi seguido por muitos compositores luteranos posteriores, incluindo Heinrich Schütz. No entanto, sucedia também muitas vezes ser o texto integralmente musicado como uma série de motetes polifónicos — a ***paixão motete.*** Vários foram os compositores católicos que, a partir de meados do século xv, escreveram ***paixões*** de motetes; as mais famosas ***paixões*** de motetes luteranas foram as de Joachim A. Burck (1568), Leonhard Lechner (1594) e Christoph Demantius (1631).

O nascimento do estilo ***concertato*** deu origem, no século XVII, a um novo tipo de paixão, próxima da forma da oratória, a que, por isso, se dá o nome de ***paixão oratória,*** incluindo este tipo de composição recitativos, árias, conjuntos, coros e peças instrumentais, prestando-se todos eles a uma apresentação dramática, como na ópera. As ***Sete Últimas Palavras,*** de Schütz, constituíram uma primeira aproximação a este tipo de tratamento musical, embora o respectivo texto seja uma combinação dos quatro evangelhos, em vez de ser extraído, como era habitual na ***paixão,*** exclusivamente de um evangelho.

Na segunda metade do século xvii o texto foi acrescido, em primeiro lugar, de meditações poéticas sobre os acontecimentos narrados, inseridos nos locais apropriados e, geralmente, musicados como árias solísticas, por vezes antecedidas de recitativo, e, em segundo lugar, de corais tradicionalmente associados à história da Paixão, que eram geralmente cantados pelo coro ou pela congregação. Entre as ***paixões*** de finais do século XVII, as mais conhecidas são as de Johann Sebastiani (1622-1683) e Johann Theile (1646-1724), datando, respectivamente, de 1672 e 1673. A primeira apresenta a narrativa do Evangelho de S. Mateus em recitativos e coros, com alguns interlúdios orquestrais e corais intercalados para voz solista. A ***Paixão*** de Theile, igualmente baseada no Evangelho de S. Mateus, é semelhante na forma, mas de tratamento

bastante mais ornamentado; em vez dos corais, no entanto, são inseridas algumas árias estróficas. Ambas as obras incluem os habituais e breves coros introdutório e final.

Nos primeiros anos do século xvni, sob a influência do pietismo, surgiu um novo tipo de texto da Paixão com *Jesus ensanguentado e moribundo,* de Hunold-Menantes (1704), onde a narrativa bíblica era parafraseada com pormenores cruamente realistas e interpretações simbólicas tortuosas, bem ao gosto da época. De clima semelhante é o popular texto da *Paixão* de B. H. Brockes (1712), que foi trabalhado por Keiser, Haendel, Mattheson e cerca de quinze outros compositores do século xvm. Até J. S. Bach recorreu a ela para os textos de algumas árias da sua *Paixão segundo S. João.*

# Bibliografia

## Colectâneas de música

### *Ópera*

Há fac-símiles acessíveis de óperas do século XVII *in* H. M. Brow (ed.), *Italian Opera, 1640-1770,* Nova Iorque, Garland Publishing, 1978-, que inclui óperas de Legrenzi, Lotti, Steffani e outros. Algumas das óperas de Keiser estão publicadas em fac-símile in *Haendel Sources: Material for lhe Study of Haendel's Borrowing,* ed. J. H. Roberts, Nova Iorque, Garland Publishing, 1986-.

Entre as edições modernas de óperas italianas do século XVII contam-se as seguintes: Steffani, *Alarico,* 1687, *in* DTB, vol. 11/2, e *Enrico detto il Leone,* ed. Th. Werner, in *Musikalische Denkwürdigkeiten,* vol. 1, Hanover, 1926. Para A. Scarlatti, cf. a ed., em 8 vols., *The Operas of Alessandro Scarlatti,* ed. D. J. Grout, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1974-1983.

Existe uma edição (incompleta) das obras de Lully, ed. H. Prunières, em 10 vols., Paris, Éditions de *La revue musicale,* 1930-1939, reed. Nova Iorque, Broude Brothers, 1966. Catálogo temático: Herbert Schneider, *Cronologisches-thematisches Katalog sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully,* Tutzing, Hans Schneider, 1981. Estão publicadas óperas de Lully e de outros compositores, principalmente franceses, na série *Les chefs d'oeuvre classiques de l'opéra français,* 40 vols., Paris, T. Michaelis, c. 1880, reed. Nova Iorque, 1972.

Há excertos da música de cena das peças e *masques* inglesas (1616-1641) *in* J. P. Cutts (ed.), *La musique de scène de la troupe de Shakespeare, The King's Men, sous le règne de Jacques I,* 2.ª ed. rev., Paris, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, 1971. Três *masques* de Shirley e Davenant, com música de Lawes, estão publicadas in *Trois masques à la cour de Charles I d'Angleterre,* ed. M. Lefkowitz, Paris, Éditions du CNRS, 1970. Existe uma edição moderna de *Vénus e Adónis,* de John Blow, organizada por A. Lewis, Mónaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1949.

As obras de Purcell estão coligidas numa edição completa de 32 volumes, Londres, Novelio, 1878-, rev. 1957-.

Uma edição moderna da ópera de Keiser *Octavia,* 1705, está incluída no vol. 6 do suplemento à ed. *Deutsche Händelgesellschaft* das obras de Haendel, F. Chrysander, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1858-1894. DdT, vols. 37-38, inclui *Croesus* (1710 e 1730) e *Uinganno fedele* (1714), incompleto, e EP, vol. 18, anos 21-22, *Der lächerliche Prinz Jodelet,* 1726).

### *Cantata e canção*

Para fac-símiles de manuscritos e edições impressas de cantatas de Legrenzi, A. Scarlatti *et ai,* v. *The Italian Cantata in the Seventeenth Century,* ed. C. Gianturco, Nova Iorque, Garland, 1986-.

Entre as edições modernas de música vocal de câmara italiana dos séculos xvii e xvni refiram-se as seguintes: CDMI, vols. 2 (G. B. Bassani), 17 (Marcello) e 30 (A. Scarlatti), e CMI, vol. 2 (Marcello). *Lascia deh lascia,* de A. Scarlatti, foi publicada por R. Jakoby, Colónia, Arno Volk Verlag, 1968.

Duas cantatas para soprano e conjunto de câmara de Clérambault, *L'Ile de Délos* e *La Muse de l'opéra,* foram editadas por D. H. Foster in *Recent Researches in Music of the Baroque Era,* Madison, A-R Editions, 1979.

As *Neue Arien* de Krieger estão publicadas *in* DdT, vol. 19.

Pode ser encontrada uma boa selecção de *catches* in *The Catch Club, or Merry Companions,* 1733, facs., Nova Iorque, Da Capo Press, 1965, ou 1762, facs., incluindo peças de Purcell, Blow *et ai,* Farnborough, Ing., Gregg International, 1965.

*Música sacra e oratória*

Fac-símiles de oratórias italianas de Colonna, Caldara e Marcello *et al.* estão publicados in *The Italian Oratorio, 1650-1800,* ed. J. Johnson e H. Smither, Nova Iorque, Garland, 1986-, e facs. de motetes solisticos de Cazzati in *Solo Motets from the Seventeenth Century,* vols. 6 e 7, ed. A. Schnoebeln, Nova Iorque, Garland, 1986-.

Algumas edições modernas de obras sacras italianas do século xvii: Caldara, *in* DTOe 26, ano 13/1; Colonna, *Messe a nove voei concertate con stromenti,* ed. A. Schnoebelen in *Recent Researches in the Music of the Baroque Era,* 17, Madison, Wise, A-R Editions, 1974; Fux, *Sämtliche Werke,* ed. H. Federhofer, Kassel e Nova Iorque, Bärenreiter, 1959-; Hasse, *La conversione di Sant'Agostino, in* DdT 20, e Marcello, *Gioaz, in* CMI, vol. 8.

Obras completas de Pergolesi: *Opera omnia,* 26 vols., ed. F. Caffarelli, Roma, Gli Amici delia Musica da Camera, 1939-1942, reed. 1943 em 5 vols. As obras vocais têm acompanhamentos em partitura de piano com indicações instrumentais. A edição contém muitas obras que, entretanto, foram rejeitadas como espúrias e omite um certo número de obras autênticas; as fontes não são citadas e a revisão musical é discutível. V. M. E. Paymer, *A Thematic Catalogue of the Opera Omnia, with an Appendix Listing Omitted Compositions,* Nova Iorque, Pendragon Press, 1977. Sob os auspícios do Pergolesi Research Center da Universidade de Nova Iorque, está em preparação uma nova edição da obra de Pergolesi.

Charpentier, *Oeuvres,* 15 vols., ed. G. Lambert, Paris, 1948-1953.

Os hinos de coroação de John Blow estão publicados em MB 7; a música sacra de Paliam Humphrey em MB 34-35.

Os oito volumes das *Dietrich Buxtehudes Werke,* ed. Wilibald Gurlitt *et al.,* Klecken-Ugrino Abtlg. Verlag, 1925-1937, reed. Nova Iorque, Broude Brothers, 1977-, apenas incluem obras vocais. A cantata *Wachet auf,* a que se faz referência no presente capítulo, faz parte do vol. 6 desta edição. Há outra composição de Buxtehude sobre a mesma letra m DdT, vol. 14, 139. Está em curso de publicação uma nova colectânea de Broude Trust, Nova Iorque. Até ao momento está editado o vol. 9, *Sacred Works for 4 voices and instruments,* part 2, ed. Kerala J. Snyder, 1987. G. Karstadt, *Thematisch-systematisch Verzeichnis der musikalischen Werke von Dietrich Buxtehude,* Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1974.

Estão publicadas *in* DdT, vol. 40, obras escolhidas de Hammerschmidt; Pachelbel, DTB, vol. 6/i; Tunder *in* DdT, vol. 3; Weckmann, cantatas solísticas e obras corais acompanhadas, *in* DdT, vol. 6; Zachow, cantatas, *in* DdT, vols. 21-22.

*Der harmonische Gottesdienst,* de Telemann (ciclo de cantatas solísticas), está publicado nos vols. 2-5 das suas *Musikalische Werke,* Kassel, Bärenreiter, 1950-, e a *Lukas Passion,* 1728, no vol. 15; *Thematisches Verzeichnis der Vokawerke,* vol. 1, *Cantatas Sacras,* ed. W. Menke, Frankfurt, Vittorio Klostermann, 1982.

As *Paixões* de Theile e Sebastiani estão publicadas *in* DdT, vol. 17.

## Leitura aprofundada (v. também cap. 9, «Generalidades»)

*Ópera, cantata e canção*

Para uma panorâmica da ópera italiana na segunda metade do século XVII, cf. as obras de Grout, Donington e Worsthorne indicadas na rubrica «Primórdios da ópera» da bibliografia do cap. 9.

Sobre A. Scarlatti e a sua música, v. E. J. Dent, *Alessandro Scarlatti,* reed. Londres, E. Arnold, 1960, e D. J. Grout, *Alessandro Scarlatti: an Introduction to His Operas,* Berkeley, University of California Press, 1979.

A cantata italiana do século XVII é analisada por Gloria Rose no seu artigo citado na rubrica «Música vocal de câmara italiana» da bibliografia do cap. 9.

Uma inestimável visão de conjunto da música francesa deste período é a da obra de James R. Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau,* ed. rev., Nova Iorque, Norton, 1978. Sobre a relação entre a música e a monarquia dos Valois a Luís XIV, v. R. M. Isherwood, *Music in the Service of the King: France in the Seventeenth Century,* Ithaca, Nova Iorque, Cornell University Press, 1973.

Sobre a ópera barroca inglesa, cf. E. J. Dent, *Foundations of English Opera,* Cambridge University Press, 1928, reed. Nova Iorque, Da Capo Press, 1965, que contém sinopses das intrigas, e E. W. White, *A History of English Opera,* Londres, Fáber and Fáber, 1983.

Obras recomendadas sobre Purcell são J. A. Westrup, *Purcell,* Nova Iorque, Collier Books, 1962, F. B. Zimmerman, *Henry Purcell, His Life and Times,* Londres, Macmillan, 1967, 2." ed. rev., Filadélfia, University of Pennsylvania Press, 1983, e *Henry Purcell, an Analytical Catalogue of His Music,* Nova Iorque, St. Martin's Press, 1963; Curtis Price (ed.), *Purcell, Dido and Aeneas,* Norton Critical Score, Nova Iorque, Norton, 1987.

*Música sacra e oratória*

H. Wiley Hitchcock, «The latin oratorios of Marc-Antoine Charpentier», MQ 41, 1955, 41-65, analisa os antecedentes históricos e o estilo da obra de Charpentier, apresentando ainda um catálogo das suas oratórias e a sua tabela dos «sentimentos-chaves» de dezoito tonalidades maiores e menores; v. também *Les oeuvres de Marc-Antoine* Charpentier, catálogo musical, Paris, Picard, 1982.

Um estudo exemplar sobre Buxtehude e o seu meio-ambiente em Lübeck é a obra de Kerala J. Snyder, *D. Buxtehude,* Nova Iorque, Schirmer Books, 1987.

Para uma breve panorâmica da música sacra anglicana, v. Edmund Fellowes, *English Cathedral Music,* Londres, Methuen, 1941, rev. J. A. Westrup, 1969.

Sobre o coral e a cantata, v. F. Blume *et al, Protestant Church Music,* Nova Iorque, Norton, 1974, trad. rev. e aumentada de *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik,* 2.ª ed., Kassel, 1965. Para fontes impressas e traduções de corais individualmente consideradas, cf. lohn lulian (ed.), *Dictionary of Hymnology, 2* vols., Grand Rapids, Mich., Kregel Publications, 1985.

Sobre a história da Paixão, v. F. Blume, *ibid.,* e B. Smallman, *The Background of Passion Music: J. S. Bach and His Predecessors,* Londres, SCM Press, 1957, rev. 1970.

# 11

## *Música instrumental no barroco tardio*

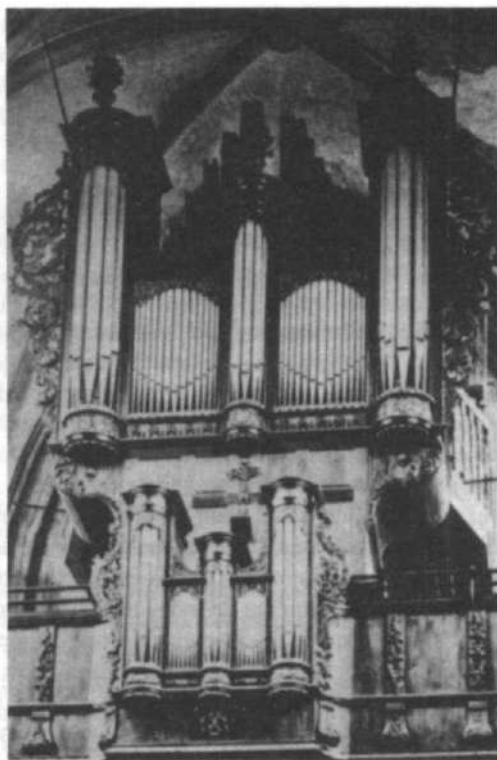
Se a consciência dos géneros orientou os compositores na primeira metade do século xvn, na segunda metade da centúria o meio de execução instrumental a que a composição se destinava condicionou fortemente a sua imaginação criadora. As possibilidades oferecidas pelo órgãos modernos, pelo cravo de dois teclados e, em particular, pela família dos violinos inspiraram novas linguagens e estruturas formais. O melhor será analisar esta evolução em duas rubricas: música para instrumentos de tecla e música para conjunto.

Os principais tipos de obras associadas a cada uma das duas categorias são:

- *Tecla:* tocata (prelúdio, fantasia) e fuga; arranjos de corais luteranos ou de outro material litúrgico (prelúdio coral, versículo, etc); variações; *passacaglia* e *chaconne; suite;* sonata (a partir de 1700);
- *Conjunto:* sonata *(sonata da chiesa),* sinfonia e formas afins; *suite (sonata da camera)* e formas afins; concerto.

## Música de tecla

'O ÓRGÃO BARROCO — O chamado *órgão barroco* é-nos hoje familiar graças aos muitos instrumentos modernos que foram construídos à semelhança dos órgãos do início do século xviii, sobretudo os de Gottfried Silbermann (1683-1753). Tendo aprendido o ofício em França e na Alsácia, Silbermann, como muitos outros construtores de órgãos alemães, foi influenciado pelo *órgão cheio francês,* ou *plein jeu,* e pelo *colorido distinto* dos registos usados em França para tocar os solos e as linhas contrapontísticas. Os construtores de órgãos beneficiaram também do exemplo dos órgãos altamente sofisticados que eram construídos em Antuérpia e Amsterdão e que

*Órgão construído por Andreas Silbermann (1678-1734) na abadia de Marmoutier (Alsácia) em 1708-1710 e acrescentado por seu filho Johann Andreas em 1746. Em primeiro plano vê-se o* Rückpositiv *e sobre a consola escondida o* Hauptwerk. *Os tubos altos são para os pedais*

proporcionavam uma grande variedade de registos, incluindo os *principais, ou tubos flautados,* as *misturas* (onde os *parciais superiores* tocam juntamente com os *fundamentais* para se obter maior brilho) e *palhetas.* Os órgãos holandeses baseavam-se no princípio da divisão dos tubos num certo número de *Werlce.* Estes, como órgãos independentes, tendo cada qual um conjunto de tubos com determinado carácter e função, eram os seguintes: *Brutwerk* (jogo de tudos pequenos, diante do executante), *Hauptwerk* (grande órgão, imediatamente acima do executante), *Oberwerk* (o teclado acima do manual do grande órgão), *Rückpositiv* (órgão auxiliar ou positivo, atrás do executante) e *órgão de pedais,* regra geral, disposto simetricamente ao centro e nos extremos do grande órgão. Só os maiores órgãos tinham todas estas divisões, dispensando-se, na maioria dos casos, o *Rückpositiv.* As ricas combinações possíveis nestes órgãos exigiam uma pressão do ar mais alta do que a habitual nos órgãos italianos, mais suaves. Mesmo assim, esta pressão do ar era apenas uma fracção da que veio a ser usada nalguns dos grandes órgãos dos séculos xix e xx.

A música de órgão passou por um período áureo na Alemanha no final do século xvn e início do século xvm. No Norte, prolongando a tradição inaugurada no início do século por Sweelinck e Scheidt, as figuras de maior destaque foram Georg Bõhm (1661-1733) em Lüneburg, e Buxtehude, em Lübeck. No grupo da Alemanha central, na Saxónia e Turíngia (a região de Bach) incluíam-se Zachow e Kuhnau, bem como Johann Christoph Bach (1642-1703), de Eisenach. Um dos mais notáveis compositores de órgão alemães foi Johann Pachelbel, de Nuremberga.

Boa parte da música escrita para ser executada nas igrejas protestantes servia de prelúdio a uma determinada acção, como uma leitura bíblica, o canto dos hinos ou a execução da música principal. Na Alemanha do Norte tais peças tomavam, geralmente, a forma de tocatas ou prelúdios, incorporando fugas ou tendo fugas por secção culminante, e de corais para órgão.

A TOCATA — Neste contexto, os prelúdios e as tocatas converteram-se em obras de grandes proporções, simulando uma longa improvisação. Havia determinados processos comuns às secções não fugadas das tocatas: um ritmo livre ou irregular contrastando com uma batida propulsora incessante em semicolcheias; frases que se mantinham deliberadamente indistintas ou voluntariamente irregulares; mudanças repentinas e bruscas de textura. Mas o efeito de improvisação era obtido principalmente através de uma incerteza estudada no fluxo harmónico da música: por meio de mudanças de direcção rápidas e erráticas ou (no extremo oposto) de um movimento pausado compreendendo longos trechos harmonicamente estáticos, geralmente marcados por extensos pedais. O carácter naturalmente caprichoso e exuberante das tocatas era muitas vezes sublinhado pelos' compositores, convertendo estas peças num veículo para a exibição da habilidade do executante no teclado e na ***pedaleira;*** a exigência de virtuosismo no domínio dos pedais era uma característica que distinguia especialmente os compositores alemães de todos os outros compositores organísticos da época.

Os compositores cedo começaram a incorporar nas suas tocatas secções bem definidas de contraponto imitativo, contrastando com o estilo rapsódico habitualmente dominante. Destas secções nasceu a fuga, que os compositores começaram a considerar como uma peça independente, seguindo-se à tocata propriamente dita. As tocatas de Buxtehude, por exemplo, compõem-se de secções em estilo livre, alternando regularmente com secções igualmente longas ou mais longas de contraponto imitativo. Revelam um maravilhoso sentido do movimento e do clímax, com grande variedade na figuração, e tiram o máximo partido possível das qualidades específicas do órgão. O começo é sempre em estilo improvisatório livre, rematando com uma clara cadência; segue-se depois uma fuga sobre um tema de contorno melódico nítido e ritmo bem marcado plenamente desenvolvido em contraponto; esta desemboca gradualmente numa segunda secção de tocata, mais breve do que a primeira, e conduzindo de novo a uma cadência. Neste ponto a composição pode terminar, mas, regra geral, Buxtehude introduz uma segunda e às vezes uma terceira fuga, com breves interlúdios, culminando numa secção final em estilo de tocata. Quando há mais de uma fuga, os temas são, na maioria dos casos, variantes de uma ideia musical de base (exemplo 11.1). Esta aplicação da variação aos temas de fugas é comparável ao seu uso nas fantasias para teclado de Sweelinck e Scheidt, nas ***canzonas*** de variações de Frescobaldi e Weckmann e nas tocatas de Froberger.

**NAWM 97— DIETRICH BUXTEHUDE, PRELÚDIO EM *MÍ,* BuxWV 141**

Esta tocata, como a maioria das tocatas de Buxtehude, é designada nos manuscritos simplesmente como *prelúdio;* contém quatro secções fugadas, cada uma das quais precedida por exórdios ou transições livremente figurativos. A mais longa das secções livres é a primeira; as secções internas são de transição. A peça começa com um motivo melódico de três compassos na mão direita, como uma grande anacruse, que precede o primeiro acorde de *Mi* maior, que é o objecto da exploração harmónica de

oito compassos que vem a seguir. A primeira fuga, sobre o tema apresentado no exemplo 11.1, tem duas exposições completas nas quatro vozes, pela ordem preferida de Buxtehude: soprano, contralto, tenor e baixo e, depois de um *episódio modulando à dominante,* construído sobre o final do tema, uma nova exposição incompleta. A secção livre que se segue está cheia de escalas exuberantes que levam a *altura de som* ao ponto mais elevado da peça e inclui dois «longos trilos» — assim designados na partitura— na parte da pedaleira. A segunda secção fugada, com a indicação de *presto,* desenvolve-se, logo a seguir às duas primeiras entradas, em imitações de uma breve figura; através de uma curta transição de carácter suspensivo, reafirma a tónica para uma fuga informal a três vozes, sem pedaleira, num ritmo de jiga a 'jj e que, como se vê pelo exemplo 11.1, é sobre um tema derivado do primeiro. Um *adágio* de transição conduz à derradeira e muito formal exposição do tema, designada no exemplo 11.1 como *segunda variação.* A forma da peça pode resumir-se no seguinte esquema:

| comp. 1 | 13 | 47 | 60 | 75 | 87 | 91 | 110 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Livre | Fuga | Livre | Fugado/ figurativo | Fugado | Trans. | Fuga + coda | |

As peças para tecla como a acima descrita eram designadas no século xvm pelos nomes de *tocata, prelúdio, praeludium, preambulum,* ou outros termos análogos, embora incluíssem secções fugadas. Na música de tecla, a simples combinação de dois andamentos contrastantes, um prelúdio em estilo livre ou homofónico e uma fuga em estilo contrapontístico, só surge no século xvm; a maior parte das composições do século XVII a que os editores mais tardios deram os nomes de *prelúdio* e *fuga*

*Exemplo **11.1** —Dietrich Buxtehude, formas variadas de um tema fugado do prelúdio em* Mi, *BuxWV 141*

apresentam semelhanças com o tipo mais simples de tocata de Buxtehude, ou seja, uma tocata com uma secção fugada relativamente longa no meio.

As FUGAS — As fugas, além de secções de prelúdios, podiam ser também peças independentes. No final do século xvn a fuga já substituíra quase por completo o antigo *ricercare.* Os temas de fuga têm um carácter melódico melhor definido e um ritmo mais vivo do que os temas de *ricercare.* Tal como no *ricercare,* as diferentes «partes» actuam como vozes independentes que enunciam o tema em entradas sucessivas.

Na fuga estas entradas constituem aquilo a que se dá o nome de ***exposição;*** regra geral, o ***tema,*** ou ***dux*** (chefe), é exposto na tónica, respondendo-lhe, na dominante, aquilo a que se chama a ***resposta,*** ou ***comes*** (companheiro); as outras vozes alternam depois tema e resposta. As restantes exposições integrais ou parciais do tema são, geralmente, separadas por breves ***episódios*** (passagens em que não se ouve o tema em nenhuma voz), por vezes caracterizados por um aligeiramento da textura ou pelo uso de sequências. Estes episódios podem servir para modular as várias tonalidades antes de voltar, no fim, à tonalidade original. Este regresso é muitas vezes sublinhado por processos como o pedal, o ***stretto*** (em que as apresentações do tema se acumulam numa sucessão rápida) ou a ***aumentação*** (como, por exemplo, a duplicação do valor das notas do tema).

TEMPERAMENTO IGUAL — Além de serem de manifesta utilidade na igreja, os prelúdios e fugas tornaram-se também veículos para o ensino da composição e da execução. Uma colectânea de peças concebidas para esse efeito foi ***Ariadne musica,*** de 1715, uma antologia de prelúdios e fugas para teclado em dezanove tonalidades diferentes, maiores e menores, de J. K. F. Fischer (c. 1665-1746). Esta, porém, não foi a primeira nem a mais completa digressão pelas tonalidades. Já em 1567 o alaudista Giacomo Gorzanis compilara um ciclo de vinte e quatro pares ***passamezzo-saltarello,*** um para cada uma das tonalidades maiores e menores, e Vincenzo Galilei deixou um manuscrito, datado de 1584, também para alaúde, de doze conjuntos de ***passamezzo antico-romanesca-saltarello*** em cada uma das tonalidades menores e doze conjuntos de ***passamezzo moderno-romanesca-saltarello*** em cada uma das tonalidades maiores. O alaúde era um instrumento naturalmente vocacionado para este tipo de ciclos, pois os seus trastos estavam espaçados de tal forma que a oitava se dividia em doze semitons iguais.

Os tocadores de instrumentos de tecla mostravam-se relutantes em desistir das consonâncias imperfeitas mais suaves e das consonâncias perfeitas mais exactas, que só eram possíveis nas divisões desiguais da oitava. Os compositores de tecla do início do século xv exploraram as quintas e quartas puras da afinação pitagórica, na qual as terceiras maiores eram desagradavelmente grandes e as terceiras menores excessivamente pequenas. Quando as simultaneidades, combinando quintas e terceiras, ou terceiras e sextas, se tornaram correntes no final do século xv, os tocadores de instrumentos de tecla começaram a ajustar a afinação das quintas e quartas por forma a obterem melhores terceiras e sextas. O modo preferido de o conseguirem era o chamado ***temperamento mesatónico,*** no qual as terceiras maiores eram ligeiramente maiores do que as puras e as quintas ligeiramente menores. No entanto, o temperamento mesatónico dava origem a um «uivo do lobo», ou quinta muito áspera, geralmente entre ***Dó#*** e ***Sol***'' ou entre ***SoW*** e ***Ré#.*** Nem a execução em toda a gama de tonalidades possíveis nem a modulação através de todo o ciclo de quintas podiam, nestas condi-

ções, realizar-se com resultados homogéneos. O *temperamento igual,* em que todos os semitons são iguais e todos os intervalos diferentes dos puros mas aceitáveis, foi a solução proposta ainda no século xvi e, finalmente, adoptada por muitos tocadores e compositores de instrumentos de tecla e construtores de órgãos dos séculos xvii e xvui.

O título que J. S. Bach deu à sua primeira série de prelúdios e fugas em todas as vinte e quatro tonalidades, *Das wohltemperirte Clavier (O Cravo Bem Temperado,* livro i, 1722), sugere que o compositor teria em mente o *temperamento igual.* Houve, no entanto, quem fizesse notar que «bem temperado» tanto pode significar temperamento bom ou *quase igual* como *temperamento igual.* A série de prelúdios e fugas de Fischer não implicava, manifestamente, o *temperamento igual,* uma vez que este compositor omitia determinadas tonalidades.

**COMPOSIÇÕES CORAIS —** Enquanto as tocatas e os prelúdios e fugas eram independentes da música vocal, os corais e composições inspiradas em corais para órgão estavam ligados, tanto pela função como pelo tema, ao reportório dos hinos luteranos. Os compositores de órgão do século xvii utilizavam as melodias de corais de várias formas básicas: em apresentações isoladas da melodia do coral, quer harmónicas, quer constrapontísticas; como temas para variações; como temas para fantasias; como melodias para ornamentação e acompanhamento.

Os corais de órgão mais simples eram essencialmente harmonizações com mais ou menos actividade contrapontística nas partes acompanhantes. Estas poderão ter sido usadas na execução vocal dos corais, onde o órgão alternava estrofes com a congregação, que cantava em uníssono sem acompanhamento. As composições contrapontisticamente mais elaboradas assemelhavam-se ao motete pelo facto de cada frase melódica do coral ser usada como tema para imitação.

A *variação coral,* por vezes chamada *partita coral,* um tipo de composição para órgão em que a melodia do coral servia de tema para uma série de variações, surgiu no início do século xvii nas obras de Sweelinck e Scheidt, sendo retomada, embora com modificações na técnica, por compositores para órgão posteriores, até à época de Bach e mesmo depois. Sweelinck tendia a apresentar o coral como *cantus firmus* em notas longas, enquanto as outras vozes introduziam figurações diferentes, onde se detecta a influência da linguagem dos virginalistas ingleses, sobre cada uma das exposições do coral completo. *Danket dem Herm,* de Buxtehude, é uma dessas séries de variações sobre um coral.

O tratamento em que a melodia do coral é fragmentada e os motivos resultantes desenvolvidos através de uma dedilhação virtuosística, ecos, contraponto imitativo e ornamentação tomou, muito justamente, o nome de *fantasia coral.* O severo estilo contrapontístico das fantasias de Scheidt deu gradualmente lugar às composições livres e loquazes de Reinken, Buxtehude e outros compositores da Alemanha setentrional.

**NAWM 98 — BUXTEHUDE,** *Danket dem Herrn, denn er ist sehr freundlich*

Esta versão de *Dai graças ao Senhor por nos ser tão propício* trata o coral como *cantus firmus,* mas em cada variação o coral surge numa voz diferente: na voz superior na primeira variação, na pedaleira, como voz intermédia na segunda, na pedaleira, como baixo na terceira e última. Para cada exposição do coral Buxtehude inventa um tema novo e altamente individualizado que é desenvolvido, primeiro, por imitação, depois, em contraponto livre.

O **PRELÚDIO CORAL** — *Prelúdio coral,* um termo muitas vezes imprecisamente aplicado a qualquer composição baseada numa melodia de coral, será aqui utilizado num sentido bastante mais restrito, designando peças relativamente breves e em que a melodia inteira é apresentada uma vez em forma facilmente identificável. Esta forma do prelúdio coral só nasceu na segunda metade do século XVII. Como o nome indica, tais peças terão, provavelmente, surgido como música litúrgica funcional: o organista tocava toda a melodia, com acompanhamento e ornamentação *ad libitum,* como prelúdio ao canto do coral pela congregação ou pelo coro; mais tarde, quando se escreveram peças neste mesmo estilo geral, foi-lhes dado o nome de *prelúdios corais,* quer se destinassem, quer não, a servir este propósito litúrgico original. O prelúdio coral é uma variação única sobre um coral. Naturalmente, encontramos muitas variedades de tratamento. (1) Cada frase da melodia pode, por seu turno, servir de tema a um breve desenvolvimento fugado, tomando, assim, o conjunto da peça a forma de um encadeamento de *fughettas.* Esta forma apresenta óbvias semelhanças com a fantasia coral, mas é mais concisa e de estilo mais homogéneo. (2) Num tipo particular de prelúdio coral, ligado principalmente ao nome de Pachelbel, a primeira frase é objecto de um tratamento fugado bastante extenso, após o que esta e todas as outras frases seguintes aparecem sucessivamente, em geral na voz superior, em notas longas com relativamente pouca ornamentação; cada uma destas aparições é precedida de um breve desenvolvimento imitativo, antecipando nas outras vozes, e em notas breves (ou seja, em diminuição), o motivo característico. Por vezes, o desenvolvimento fugado inicial é abreviado e a primeira frase introduzida do mesmo modo que as seguintes. (3) Mais numerosos são os prelúdios corais em que a relação entre a melodia e o acompanhamento é menos exacta. O acompanhamento, embora extraindo muitos dos motivos da melodia do coral, é tratado de forma muito mais livre e com maior variedade de frase para frase; a melodia, que geralmente começa logo no início, sem qualquer material imitativo introdutório, é ornamentada de forma imaginativa, nada estereotipada, e prolonga-se, por vezes, numa longa frase melismática na cadência final. Os mestres desta forma subjectiva e com frequência bastante poética do coral foram Buxtehude e Georg Bõhm. (4) Por fim, há prelúdios corais em que a melodia, geralmente despojada de ornamentos, é acompanhada numa ou mais das vozes inferiores por uma figura rítmica contínua cujos motivos não estão relacionados como os da melodia em si. Este tipo não é comum no século XVII, mas encontramo-lo com frequência em Bach.

**MÚSICA DE ÓRGÃO NOS PAÍSES CATÓLICOS** — Os organistas da Alemanha meridional e da Itália não se sentiram atraídos pela austera grandeza mística das tocatas e fugas setentrionais. A maior parte da música de órgão nos países católicos foi composta nas formas do *ricercare,* da *canzona* com variações, das peças de *cantus firmus* baseadas em melodias litúrgicas (correspondentes, portanto, aos prelúdios corais luteranos) e do tipo de *toccata* do início do século XVII, incluindo apenas episódios contrapontísticos ocasionais. De um modo geral, a música de órgão dos países meridionais, quer para os seviços religiosos, quer para outros fins, era mais graciosa no estilo e menos pesada no conteúdo do que a do Norte. Por exemplo, o organista espanhol Juan Bautista José Cabanilles (1644-1712) escreveu muitos *tientos* (ou seja, *ricercari* imitativos), *passacaglias,* tocatas e outras obras, algumas das quais numa linguagem cromática semelhante à dos *ricercari* de Frescobaldi, mas há uma grande variedade

de formas e estilos, do severo *ricercare* às peças divididas em secções com a textura ligeira e a graça rítmica fácil da sonata para tecla do sécul xviii.

Uma escola nacional francesa de música de órgão produziu algumas atraentes versões de árias populares e peças semelhantes às aberturas e aos expressivos recitativos da ópera francesa, bem como obras contrapontísticas mais eruditas e «diálogos» antifonais para as três ou quatro divisões de um grande órgão. Esta música contém os ornamentos tipicamente franceses *(agréments);* muitas peças eram concebidas para explorar possibilidades tímbricas próprias de órgão e os registos eram muitas vezes especificados. Entre a melhor música de órgão francesa desta época refiram-se as «missas» (versículos e interlúdios para serem tocados na missa) de François Couperin, que incluem espécimes de todos os tipos acima enumerados. A nobre música de órgão de Couperin é uma das glórias da época em França, tal como a de Buxtehude o foi na Alemanha.

**MÚSICA PARA CRAVO ECLAvicóRDio** — No período barroco, especialmente na Alemanha, nem sempre é possível sabermos se um compositor concebeu determinada peça para ser tocada num cravo ou num clavicórdio; por vezes, nem sequer temos a certeza se era um destes dois ou o órgão o instrumento pretendido. Embora todos os tipos de composição referidos na secção anterior também fossem escritos para estes dois instrumentos, os géneros mais importantes eram o *tema e variações* e a *suite.*

**TEMA E VARIAÇÕES** — Como já referimos, a variação de um dado tema musical era uma das técnicas mais amplamente utilizadas na composição deste período. Esta exposição básica de um tema (ária, dança, coral ou outro), seguida de uma série de variações, remonta aos primeiros tempos da música instrumental. Havia agora uma tendência crescente para abandonar o antigo tipo de variação de *cantus firmus,* excepto nas *partitas* corais. Muitos compositores, a partir de 1650, preferiram escrever uma melodia original (muitas vezes chamada *aria)* para o tema, em vez de tomarem de empréstimo uma melodia conhecida, como anteriormente era hábito fazer-se.

**A SUITE** — Uma grande proporção da música de tecla de finais do século **XVII** e início do século **XVIII** foi composta em forma de *suite.* Existiam duas variedades distintas: as sequências amorfas dos cravistas franceses e a variedade alemã, concentrada em torno de quatro danças-padrão. Em França as *ordres* de François Couperin, publicadas entre 1713 e 1730, consistem cada uma num agregado frouxo de muitas — por vezes até vinte ou mais — peças em miniatura. A maioria destas peças são em ritmos de dança, como *courante,* sarabanda, jiga, e assim sucessivamente, altamente estilizados e refinados. A sua textura transparente, as linhas melódicas delicadas decoradas com muitos ornamentos, bem como a concisão e o humor, são bem características da música francesa do período da regência. A maior parte tem títulos fantasiosos.

**NAWM 106 — FRANÇOIS COUPERIN,** *Vingt-cinquième ordre* **(EXCERTOS)**

*La Visionaire* («A Senhora»), *IM Misterieuse* («A Misteriosa»), *La Monflambert* (provavelmente assim chamada em homenagem a Anne Darboulin, que casou em **1726** com Monflambert, o fornecedor de vinhos do rei), *La Muse victorieuse* («A Musa Vitoriosa»), *Les Ombres errantes* («As Sombras Errantes»), são os sugestivos títulos de

algumas das peças da *Vigésima quinta ordem* do quarto livro de cravo de Couperin, publicado em 1730.

*La Visionaire,* o primeiro andamento desta *ordre, é* uma abertura francesa, mas bastante caprichosa. Depois de atingir a dominante, a primeira metade passa ao modo menor desta tonalidade para um momento de meditação. A segunda metade, após algumas imitações entre as duas mãos, uma vénia de passagem à fuga obrigatória — desemboca numa *allemande,* perturbada pelas referências à majestosa primeira parte.

*La Misterieuse,* em *Dó* maior, é uma *allemande* mais formal em $^4$, predominantemente num ritmo constante de semicolcheias. Tem a forma bipartida típica das danças, modulando a primeira metade à dominante por meio de uma pedal que imita o som da *musette* — a gaita de foles francesa — e terminando numa cadência perfeita nesse mesmo grau da escala; a segunda secção, bastante mais longa do que a primeira, toca algumas tonalidades aparentadas — *Mi* menor e *Lá* menor. No baixo efectua-se um regresso à dominante através de uma quinta descendente preenchida por meios-tons, de Lá a *Ré,* enquanto as vozes superiores passam por algumas harmonias tensas que bem poderão ter sugerido o título desta *allemande.*

*La Monflambert é* uma jiga em |, talvez uma peça favorita da pessoa de quem tomou o nome, pois estas composições destinavam-se ao entretenimento dos executantes amadores de cravo.

*La Muse victorieuse* apresenta um dispositivo formal bem característico dos andamentos bipartidos de Couperin e, mais tarde, de Domênico Scarlatti: os últimos onze compassos da primeira metade têm paralelo na conclusão da segunda, com a diferença de que na primeira a progressão leva à dominante enquanto na segunda leva da dominante à tónica.

*Les Ombres errantes* talvez deva o título à voz média sincopada, que parece reflectir erraticamente a voz superior, formando cadeias de retardos, alguns dos quais se resolvem de forma ascendente. Assinalada pela indicação *languissament,* esta peça, tal como *La Misterieuse,* apresenta a emotividade contida combinada com uma lógica harmónica e melódica controlada que produzia essa elegância sensível tão atraente para os cortesãos e amadores de música desta época.

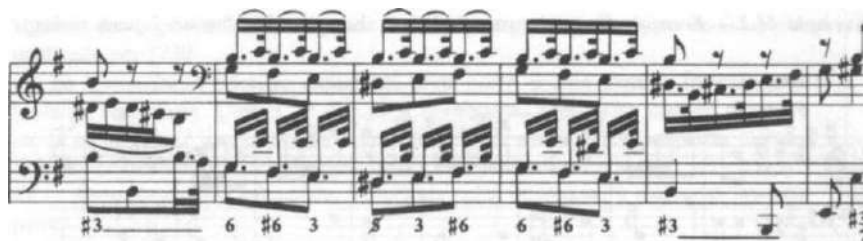
Um andamento majestoso em ritmo ternário que foi popularizado pela música cénica de Lully é o da *passacaglia* e da *chaconne.* Tanto a *chaconne* como a sua forma aparentada do baixo obstinado (em que há um esquema melódico repetido, além de um esquema harmónico repetido) foram aplicadas não só na música de tecla, mas também nas obras para conjunto instrumental e vocal. Eram possíveis os mais variados tipos de refinamento da estrutura básica. A *passacaille ou chaconne* da primeira *suite* para violas (1728) de Couperin mantém ao longo de 199 compassos o fraseado regular de 4 + 4 compassos, apenas com uma ocasional e ligeira abreviação ou extensão nas cadências, mas com numerosas variações e alterações no esquema. O exemplo 11.2 ilustra várias secções deste andamento. Os ornamentos ou *agréments* característicos, muitos dos quais provenientes da música para alaúde, que povoam tanto a música de tecla como a música para conjunto de Couperin, são indicados na partitura por determinados sinais que o executante deve interpretar. Alguns destes sinais e algumas soluções possíveis são apresentados no exemplo 11.2.

Couperin deu instruções precisas e pormenorizadas para a dedilhação e execução dos *agréments,* bem como para outros aspectos da execução no cravo num dos mais importantes tratados práticos de música do século xvin, *L'Art de toucher le clavecin (A Arte de Tocar Cravo),* publicado em 1716.

*Exemplo* **11.2—** *François Couperin,* passacaille *ou* chaconne *da* suite *n.° 1 para violas*

***a)*** **(comp. 1)**

***b)*** **(comp. 68)**

**c) (comp. 110)**

*A pauta inferior destina-se à segunda viola, que realiza o baixo contínuo com o cravo. Nas suas duas* **suites** *para* **basse de viole** *Couperin não utilizou os sinais de* agrément *típicos da música para esse instrumento; em vez disso, indicou os* agréments *do mesmo modo que nas suas* **pièces de clavecin.** *Segundo a sua* **explicação,** *devem interpretar-se do seguinte modo:*

*Uma vez que cada ornamento começa sobre o tempo e toma o seu valor temporal da nota a que está associado, a pauta superior das partes a) e b) deste exemplo tocar-se-ia* **aproximadamente** *da seguinte maneira:*

*As semicoicheias pontuadas da parle c devem ser ligeiramente «sohreaumentadas», mas sem atingirem toda a duração de um duplo ponto.*

Na Alemanha a *suite* para teclado (ou *partita,* como também se lhe chamava) assumira, ainda antes do fim do século xvn, uma ordem definida de quatro danças: *allemande, courante,* sarabanda e jiga. A estas podia acrescentar-se um andamento introdutório e uma ou mais danças facultativas, inseridas quer a seguir à jiga, quer antes ou depois da sarabanda. As danças acrescentadas, bem como o estilo geral da escrita, revelam a continuação da influência francesa sobre os compositores alemães deste período, influência que é igualmente manifesta nas *suites* dos compositores

belgas contemporâneos. Pensa-se que tanto a música como o tratado de Couperin terão tido uma influência considerável no estilo de música de tecla de J. S. Bach.

Os compositores mais importantes da *suite* alemã para teclado foram Froberger, Pachelbel, Alessandro Poglietti (um italiano residente em Viena que morreu em 1683), Johann Krieger, J. K. F. Fischer, Johann Kuhnau e Goerg Böhm. Contemporâneo de Bach e Haendel foi Gottlieb (= Theophil) Muffat (1690-1770), cujas *suites* são exemplo dos primórdios do estilo clássico do século xvm. Em Inglaterra as encantadoras *suites* para cravo de Henry Purcell são as únicas representantes dignas de nota desta forma.

Dos quatro andamentos-padrão de dança, a *allemande* é geralmente num compasso binário relativamente rápido; começa com uma breve anacruse e apresenta um movimento regular e contínuo de colcheias ou semicolcheias em que todas as vozes participam. A *courante* típica, que, especialmente nas *suites* mais antigas, se relaciona tematicamente com a *allemande,* é num compasso moderado de dominado pela figura rítmica J- J> J J- J>; muitas vezes, nas cadências, o último ou os últimos dois compassos de * transformam-se, na realidade, em compassos de em virtude de uma deslocação do acento. Por vezes, a *courante* francesa é substituída pela *corrente* italiana, ou modificada no sentido desta, que é uma dança mais rápida, em ritmo de *l* e com uma textura mais homofónica. A sarabanda é em andamento lento, em compasso de \ ou \, muitas vezes com a estrutura rítmica J J- J IJ ou J J J IJ- J> J, e, geralmente, num estilo mais homofónico do que a *allemande* e a *courante.* Por vezes, à sarabanda segue-se um *double,* ou seja, uma variação ornamental sobre a dança original. A jiga, a dança final da *suite,* é por vezes em compasso de com ritmo pontuado, mas posteriormente tornou-se mais frequente ser composta em \ (ou \, por vezes também \ ou *), com amplos saltos melódicos e um movimento vivo e contínuo de tercinas. Muitas vezes é em estilo fugado ou semifugado; a segunda secção pode ter o mesmo tema que a primeira, mas invertido.

Um outro tipo ainda de *suite* para teclado, consistindo numa série de danças francesas ordenadas de forma variável, teve por modelo as *suites* de *ballet* orquestrais do final do século xvii. O carácter internacional da *suite* manifesta-se de modo evidente nas origens nacionais dos andamentos de dança: a *allemande* é, provavelmente, alemã, a *courante* francesa, a sarabanda espanhola (importada do México) e a jiga anglo-irlandesa.

A *suite* está representada na Alemanha por dois compositores que também produziram composições notáveis para alaúde no período barroco: Esajas Reusner (1636-1679) e Silvius Leopold Weiss (1686-1750).

A SONATA PARA TECLA — A sonata, que no período barroco começou por ser um tipo de composição para conjunto instrumental, foi pela primeira vez transposta para tecla por Kuhnau em 1692. A sua obra *Frische Klavierfrüchte (Frutos Frescos para Tecla),* publicada em 1696, consta exclusivamente de sonatas. Mais interessantes do que estas peças algo experimentais são as seis sonatas que Kuhnau publicou em 1700 e que representam musicalmente episódios do Antigo Testamento, com títulos como *A Loucura de Saul Curada pela Música, O Combate entre David e Golias* ou *Doença e Cura de Ezequias.* Estas sonatas bíblicas são peças cativantes e bem construídas, além de constituírem divertidas versões musicais destas histórias. A música instrumental programática não era desconhecida no século XVII e no início do século xvm; há dela

exemplos no *Fitzwilliam Virginal Book,* para já não falar das numerosas peças de batalha dispersas pelas obras dos compositores de tecla deste período. Heinrich Ignatz Franz Biber (1644-1704) também escreveu sonatas bíblicas para violino e contínuo.

## Música para conjunto

No início do século xvni o predomínio musical italiano havia já sido desafiado pelas realizações dos cravistas franceses e dos organistas da Alemanha setentrional, mas no campo da música instrumental de câmara, como no da ópera e da cantata, os Italianos reinavam ainda como senhores e mestres incontestados da Europa. A era dos grandes construtores de violinos de Cremona — Niccolò Amati (1596-1684), Antonio Stradivari (1644-1747) e Giuseppe Bartolomeo Guarneri (1698-1744) — foi também a era da grande música de cordas em Itália.

A **SONATA PARA CONJUNTO** — A palavra *sonata* aparece com bastante frequência nas páginas de rosto das publicações musicais italianas ao longo de todo o século **XVII.** Durante as primeiras décadas este termo (tal como o termo paralelo *sinfonia)* desig-

*A afirmação da família do violino dentro dos instrumentos de cordas, no segundo quartel do século XVI, é documentada por este fresco (1535-1536) de Gaudenzio Ferrari, na cúpula da igreja de Santa Maria de lie Grazie, em Saronno (Piemonte), na Itália. O violoncelo e a viola à direita estão a ser tocados com o arco seguro por cima; acima e à esquerda do violoncelista, um violino é tocado em* pizzicato

nava principalmente prelúdios ou interlúdios instrumentais em obras predominantemente vocais; a partir de 1630, embora esta acepção mais antiga não desaparecesse, *sonata* e *sinfonia* começaram a ser usadas cada vez mais para designar composições instrumentais independentes. As primeiras etapas do nascimento da sonata a partir da *canzona* foram delineadas no capítulo 9.

Na acepção mais geral da palavra, a sonata instrumental independente do período barroco é uma composição para um pequeno grupo de instrumentos — geralmente dois a quatro —, com um baixo contínuo, e constando de várias secções ou andamentos com ritmos e texturas contrastantes. Dentro deste modelo genérico cabe, é claro, uma grande diversidade de formas. Aproximadamente a partir de 1660 começaram a distinguir-se claramente dois tipos de sonatas: a *sonata da chiesa* (a sonata de igreja, geralmente designada apenas como «sonata»), cujos andamentos, como é óbvio, não eram em ritmos de dança e não tinham nomes de danças, e a *sonata da camera* (sonata de câmara), que era uma *suite* de danças estilizadas. Assim reza a definição, mas na prática os dois tipos nem sempre apareciam na sua forma pura: muitas sonatas de igreja terminavam com um ou mais andamentos de dança (nem sempre designados como tais), enquanto muitas sonatas de câmara incluíam um andamento inicial que não era uma dança. A instrumentação mais comum a partir de 1670, tanto para as sonatas de igreja como para as sonatas de câmara, era a de dois instrumentos agudos (geralmente violinos) e um baixo, devendo as harmonias ser completadas pelo executante do contínuo. Uma sonata escrita desta forma era uma *trio sonata,* se bem que para a sua execução fossem necessários quatro intérpretes (uma vez que a linha do baixo contínuo era dobrada num violoncelo ou num instrumento similar, enquanto o cravista ou organista preenchia as harmonias implícitas). A textura exemplificada pela *trio sonata* — duas linhas melódicas agudas sobre um baixo — era fundamental em muitos outros tipos de música barroca e persistiu mesmo para além do período barroco.

Menos numerosas do que as *trio sonatas* no século XVII, mas em número crescente a partir de 1700, são as sonatas para violino solista (ou flauta, ou viola da gamba) com contínuo (as chamadas *sonatas a solo).* Também se escreviam sonatas para conjuntos maiores, até seis ou oito partes instrumentais com contínuo, e há algumas sonatas (ou peças análogas com nomes diferentes) para um único instrumento de cordas sem acompanhamento.

A nomenclatura, em especial para as obras do tipo da sonata de câmara, era espantosamente variada: por vezes o título genérico de uma antologia destas obras era simplesmente uma lista dos nomes das danças, ou uma de tais listas seguida das palavras *da camera;* outros títulos possíveis eram *trattanimento, divertimento, concertino, concerto, bailo, balleto,* etc. Depreende-se que estas diferentes designações não correspondiam a qualquer distinção particular entre formas e tipos musicais. Além disso, alguns compositores da segunda metade do século XVII usavam a palavra *sonata* ou *sinfonia* para designar o andamento ou andamentos introdutórios de uma *suite* de peças de dança.

Quanto à forma exterior, recorde-se que a evolução da *canzona-sonata* no século XVII foi no sentido de uma progressiva redução do número de andamentos e de um progressivo aumento na extensão de cada um deles. A ordem dos andamentos só veio a fixar-se no final do século XVII. Durante muito tempo subsistiram vestígios da estrutura cíclica da antiga *canzona* com variações. A analogia temática entre os andamentos mantém-se em muitas sonatas de Giovanni Battista Vitali (c. 1644-1692)

e subsiste nalgumas obras do seu filho Tommaso Antonio Vitali (c. 1665-1747). Em contrapartida, a total independência temática entre os vários andamentos tornou-se cada vez mais a regra no fim do século **XVII**, como o ilustra a sonata *La Raspona* de Giovanni Legrenzi (NAWM 92).

**NAWM 92 — GIOVANNI LEGRENZI, TRIO SONATA:** *La Raspona*

> Nesta sonata para dois violinos e baixo contínuo (cravo e viola da gamba ou violoncelo) há dois andamentos, cada um dos quais se repete: *allegro* e *adagio*. Ambos têm uma estrutura análoga à da *canzona*. O *allegro* começa com uma série de entradas fugadas sobre dois temas ritmicamente incisivos sem a participação do baixo; em compasso binário esta secção é seguida por uma outra em escrita ternária mais *cantabile,* em que os dois violinos trocam entre si breves motivos, uma vez mais sem os partilharem com o baixo. O *adagio* tem uma estrutura análoga, com a diferença de que aqui a segunda parte é a mais fugada.

**MÚSICA DE CÂMARA ITALIANA —** A escola mais importante de música de câmara italiana neste período centrou-se na igreja de S. Petrónio de Bolonha, de que Maurizio Cazzati era director musical. A sonata para violino e contínuo *La Pellicana,* de Cazzati, publicada em 1970[1], apresenta a seguinte ordem de andamentos: (1) *allegro,* [12]., *alia jiga* (com a estranha indicação de tempo *largo e vivace),* em estilo imitativo; (2) *grave,* \ (J = J), construído com base numa estreita imitação canónica à quinta e à quarta; (3) *presto,* * (J> = J), um tema fortemente rítmico tratado em imitação; (4) *prestissimo,* , (J = J)> igualmente imitativo, mas com uma textura menos cerrada do que a dos andamentos anteriores e ampliando-se na cadência final. Conseguimos perceber uma vaga semelhança entre os temas dos quatro andamentos. Cazzati, ao contrário dos compositores italianos anteriores e dos compositores alemães contemporâneos de sonatas solísticas, evita a exibição da técnica do executante e os efeitos artificiosos especiais no violino; a sua abordagem séria e contida é característica de toda a escola bolonhesa.

**ARCÂNGELO CORELLI —** Exemplos perfeitos da fase serena e clássica da arte musical seiscentista são as sonatas para violino de Arcângelo Corelli (1653-1713), que ficou famoso, quer como compositor, quer como executante. Estudou durante quatro anos em Bolonha e assimilou perfeitamente a arte dos mestres bolonheses; passou a maior parte da vida tranquilamente em Roma a partir de 1671. As suas obras são as seguintes:

- Opus 1: doze *trio sonatas (sonata da chiesa),* publicadas pela primeira vez em 1681;
- Opus 2: onze *trio sonatas da camera* e uma *chaconne,* 1685;
- Opus 3: doze *trio sonatas,* 1689;
- Opus 4: doze *trio sonatas da camera,* 1695;
- Opus 5: doze *sonatas a solo* (seis *da chiesa,* cimo *da camera,* e uma série de variações), 1700;
- Opus 6: doze *concerti grossi,* publicados em 1714, mas seguramente compostos antes de 1700, alguns provavelmente já em 1682.

Ed. *in* HAM, vol. 2, n.° 219.

As **TRIO SONATAS DE CORELLI** — As trio sonatas de Corelli são o expoente máximo da música de câmara italiana de finais do século xvii; as suas sonatas e concertos solísticos inauguraram processos que viriam a ser desenvolvidos nos ciquenta anos seguintes ou mais. Corelli constitui excepção entre os compositores italianos do seu tempo pelo facto de, aparentemente, não ter escrito qualquer peça de música vocal; transpôs o génio nacional do canto para o violino, o instrumento que mais se aproxima do carácter lírico e expressivo da voz humana. Como que reconhecendo esta afinidade, Corelli sujeitou os dois violinos das suas *trio sonatas* a limitações técnicas deliberadas; o executante nunca devia ir além da terceira posição, e as notas do extremo mais grave do instrumento também não eram muito utilizadas; evitavam-se também as escalas rápidas e as cordas duplas mais difíceis. Os dois violinos são tratados exactamente da mesma maneira, e as linhas melódicas entrecruzam-se e trocam constantemente motivos. Os retardos, tão eficazes no violino como na voz, são constantes, dando à música um impulso decisivo.

Um recurso técnico fundamental em toda a música de Corelli é a sequência. A utilização ampla e sistemática deste meio de construção nas obras de Corelli contribui para uma clara organização tonal, praticamente isenta de quaisquer vestígios de modalidade, que impressiona o ouvinte actual. A sequência, levada a cabo diatonicamente dentro de uma mesma tonalidade, ou modulando de forma descendente através do ciclo de quintas, é um dos agentes mais poderosos para estabelecer a tonalidade. As modulações de Corelli no interior de um andamento — quase sempre à dominante e (nas tonalidades maiores) ao relativo — são sempre lógicas e claras; foi ele quem estabeleceu os princípios da arquitectura tonal que viriam a ser elaborados e desenvolvidos por Haendel, Vivaldi, Bach e outros compositores da geração seguinte. A música de Corelli é quase integralmente diatónica; o cromatismo limita-se praticamente a algumas sétimas diminutas e uma ou outra sexta aumentada (sexta napolitana) sobre o quarto grau da escala nas cadências.

Muitas das *trio sonatas* de igreja de Corelli constam de quatro andamentos pela ordem *lento-rápido-lento-rápido,* análoga à ordem dos quatro andamentos de muitas cantatas deste período. A mesma ordem de andamentos foi frequentemente utilizada por outros compositores do fim do século xvii e início do século xvin, pelo que certos historiadores da música a consideram como o protótipo da sonata barroca — uma visão simplista, dado que são inúmeras as excepções à regra geral. As sonatas de câmara de Corelli, tanto para trio como para solista, começam geralmente com um *prelúdio,* seguindo-se-lhe duas ou três das danças convencionais da *suite,* pela ordem normal, mas a jiga final pode ser substituída por uma gavota.

Na maioria das *trio sonatas* de Corelli todos os andamentos são na mesma tonalidade, o que é característico do século xvii. O mesmo já não sucede com as obras mais tardias: todas as sonatas solísticas que são em tonalidades maiores (oito em onze) têm um andamento lento no relativo menor, e todos os *concerti grossi* têm um andamento lento numa tonalidade contrastante. Regra geral, os andamentos são tematicamente independentes, embora apareçam alguns raros exemplos de semelhança temática (como nos dois andamentos lentos da *trio sonata* Opus 3, n.° 7). Não há temas contrastantes ou «secundários» dentro de um mesmo andamento. O tema de todo o discurso musical a desenvolver é exposto de imediato numa frase completa com uma cadência definida; a partir daí a música desenrola-se numa contínua expansão deste tema, com tratamento sequencial, breves modulações, terminando em tonalidades vi-

zinhas, e fascinantes subtilezas de fraseado. Este contínuo desenvolvimento ou «desenrolar» (do alemão *Fortspinnung)* de um único tema é extremamente característico do barroco tardio. Não é idêntico ao posterior processo de desenvolver motivos de um tema, implicando antes um fluxo ininterrupto e livre de ideias musicais que parecem brotar espontaneamente da ideia inicial. Corelli combina, por vezes, este processo com a repetição de algum do material precedente, mas nas suas sonatas nunca há nada de semelhante à recapitulação integral da sonata clássica. Muitas vezes a última frase de um andamento é repetida, como que para evitar um final demasiado abrupto. Um dos recursos rítmicos preferidos em ritmo ternário é a cadência com hemiólia.

As *trio sonatas* de Corelli incluem dois tipos principais de andamentos. O primeiro tipo, numa única secção sem repetições, é contrapontístico, com frases de extensão muito irregular. Com pulsação lenta, é muitas vezes utilizado no primeiro andamento, quer das sonatas de igreja, quer das de câmara. Com pulsação mais rápida, encontramos este tipo de andamento no primeiro *allegro* das sonatas de igreja e com frequência na *allemande* das sonatas de câmara. A textura é a de uma fuga livre, com o baixo a participar como terceira linha contrapontística. O *allegro* é o centro de gravidade musical da sonata de igreja, o andamento que conserva de forma mais evidente alguns aspectos da *canzona,* nomeadamente no uso que faz do estilo imitativo, no carácter rítmico do tema e na modificação do tema após a exposição. (Em determinadas sonatas, por exemplo, algumas de Purcell, um andamento deste tipo é efectivamente designado por *canzona.)*

O segundo tipo de andamento tende para a homofonia e nas danças das sonatas de câmara consta, geralmente, de duas secções repetidas com um fraseado bastante mais regular.

Se caracterizámos o primeiro tipo de andamento como contrapontístico e o segundo como homofónico, estes termos devem ser tomados num sentido relativo. O pensamento musical de Corelli, tal como o de todos os compositores do seu tempo, era essencialmente contrapontístico, mas contrapontístico no quadro de uma estrutura harmónica tonal claramente definida pelo *basso continuo.* Os dois tipos de escrita que distinguimos como contrapontístico e homofónico surgem combinados em toda a sua obra. Além disso, a distinção teórica entre sonata de igreja e sonata de câmara não é inteiramente válida em Corelli. Como observamos na *trio sonata* Opus 3, n.° 2 (NAWM 93), o terceiro andamento de uma sonata de igreja pode ser uma cantilena lírica em ritmo de sarabanda, e o animado final é muitas vezes uma jiga em estilo imitativo com duas secções repetidas; inversamente, tanto o carácter sério como as formas exteriores da sonata de igreja prevalecem nos dois primeiros andamentos de muitas das sonatas de câmara de Corelli, onde podemos detectar uma certa semelhança com a abertura francesa: uma introdução lenta, com um ritmo pontuado persistente, seguida de um *allegro* imitativo semelhante a uma *canzona.* Esta combinação de introdução lenta e *allegro* fugado, seguida de uma série de danças, era comum neste género musical.

**NAWM 93 — ARCÂNGELO CORELLI, TRIO SONATA OPUS 3, N.° 2**

**O** andamento inicial desta sonata, com a indicação *grave, é* um exemplo do primeiro tipo de andamento descrito no texto. Tem um baixo em constante movimento, sobre o qual os dois violinos se encontram, se cruzam e se separam em cadeias de retardos.

O *allegro* que vem a seguir é um andamento rápido do mesmo tipo, com a resposta da fuga no segundo violino em movimento contrário, enquanto o baixo a retoma em movimento directo. A seguir à primeira exposição só reaparece a segunda parte do tema, tanto em movimento directo como invertida. A tonalidade de *Ré* maior é claramente circunscrita por cadências bem preparadas em *Lá* maior, *Si* menor e *Mi* maior antes do regresso a *Ré*.

O *adagio é* também do mesmo tipo, mas aqui o ritmo é de sarabanda, e o espírito é semelhante ao de um passional dueto operático em que as vozes ora se imitam uma à outra ora evoluem em movimento paralelo. Há muitos retardos tanto no primeiro como no segundo tempo dos compassos ternários.

O *allegro* final ilustra o segundo tipo de andamento. E uma peça de dança, uma jiga, embora apareça designada simplesmente como *allegro.* Afasta-se da dança comum pelo facto de ser, como o primeiro *allegro,* de concepção fugada, sendo o tema da segunda metade uma inversão do da primeira.

As **SONATAS PARA SOLISTA DE CORELLI** — Têm a mesma ordem e o mesmo género de andamentos que os tipos de *trio sonatas* correspondentes, embora nas suas sonatas solísticas exista sempre, acopulado a um ou outro dos andamentos convencionais, um andamento rápido suplementar de textura contrastante. Além disso, no primeiro *allegro* a sonoridade a três vozes da *trio sonata* é simulada pela textura rica da parte do violino solista, onde abundam as cordas duplas. Naturalmente, as sonatas solísticas têm uma maior proporção de andamentos homofónicos do que as *trio sonatas. A* inovação mais marcante de Corelli é, no entanto, o tratamento técnico do violino. Embora nunca seja ultrapassada a terceira posição, há difíceis cordas duplas e triplas, escalas rápidas, harpejos, *cadenzas* e passagens semelhantes a estudos em *moto perpétuo.*

No conjunto, estas sonatas para solistas dão-nos uma ideia bastante exacta do que Corelli esperava, no domínio da técnica, dos alunos. O seu ensino lançou as bases da maior parte das escolas violinísticas do século xvm; teve nas gerações seguintes de executantes uma influência tão importante como a da sua música sobre as gerações seguintes de compositores. Alguns contemporâneos e muitos continuadores superaram-no em *bravura,* mas nenhum na compreensão que revelou das possibilidades *cantabile* do seu instrumento, nem no bom gosto com que evitou as meras exibições de virtuosismo que não fossem justificadas pelo conteúdo musical. A sua peça mais difícil (pelo menos no que diz respeito à técnica de arco) e também a que gozou de uma popularidade mais duradoura é a magistral série de variações que rematam a sua Opus 5. O tema é a *Follia* (ou *Folia,* também conhecida como *les Folies d'Espagne* e ainda por outros nomes), uma melodia muito famosa, provavelmente de origem portuguesa, que data do início do século xvi, com um baixo semelhante ao da *romanesca* (exemplo 9.2), e, tal como esta, um tema predilecto para variações durante todo o século xvii.

No período barroco esperava-se sempre dos executantes que acrescentassem alguma coisa ao que o compositor escrevera. A realização de um baixo cifrado, por exemplo, era elaborada pelo instrumentista. As linhas melódicas dos solos vocais ou instrumentais dependiam da capacidade, do gosto e da experiência do executante para serem devidamente completadas através de ornamentos. Em ambos os aspectos, a prática variava de país para país e de época para época, pelo que a reconstituição de todas estas tradições de execução desaparecidas é uma tarefa complexa e delicada para os eruditos modernos.

A IMPROVISAÇÃO NA EXECUÇÃO MUSICAL — A ornamentação melódica tem uma longa história, que remonta à Idade Média. E provável que a origem dos ornamentos tenha sido sempre a improvisação, e, embora numa etapa posterior tenham por vezes passado a ser total ou parcialmente escritos, ou então indicados por sinais próprios (como no exemplo 11.2), não deixaram de conservar um certo tom de espontaneidade. Para nós a palavra *ornamentação* é susceptível de evocar conotações erróneas, sugerindo qualquer coisa de inessencial, de supérfluo, um mero acrescento facultativo à melodia. Mas não era esta a concepção vigente no período em análise. Os ornamentos não eram meramente decorativos; eram um meio de transmitir emoções. Além disso, alguns dos ornamentos mais comuns — em especial o trilo e a *appoggiatura* — acrescentavam, por vezes, à música um sabor dissonante, de que a versão escrita da peça não oferece qualquer indício.

Havia duas formas principais de ornamentar uma dada linha melódica: (1) pequenas fórmulas melódicas (como trilos, grupetos, *appoggiaturas,* mordentes) ligadas a uma ou duas notas escritas e que eram, por vezes, embora nem sempre, indicadas por

Adagio *da sonata* Opus **5,** *n." 3, de Corelli, na edição impressa por John Walsh, Londres, c. 1711. A parte do violino é apresentada na versão originalmente publicada e numa versão ornamentada que se diz representar a forma como o próprio Corelli a tocava (New Haven, Yale University Music Library)*

sinais especiais; (2) ornamentos mais longos, como escalas, passagens rápidas, harpejos, etc, por meio dos quais se obtinha uma paráfrase livre e elaborada da linha escrita. A ornamentação mais longa (chamada *divisão, diminuição, figuração, adornos* e outros nomes ainda) era, como é evidente, mais adequada às melodias em andamento lento. Chegaram até nós versões ornamentadas de andamentos lentos das sonatas solísticas de Corelli numa edição de Estienne Roger d'Amsterdam datada de 1710; afirma este autor que tais versões representam a forma como o compositor executava esses andamentos, tratando-se de um dos raros exemplos de composições italianas onde tais adornos, normalmente improvisados, aparecem escritos em forma desenvovida. Quer as versões ornamentadas sejam ou não do próprio Corelli, ilustram seguramente o carácter geral desses embelezamentos melódicos, tal como eram praticados na época.

Um outro tipo de ornamentação, comum na ópera e presente também nalguma da música instrumental de Corelli e dos seus contemporâneos, é a *cadenza,* uma elaborada extensão do acorde de quarta e sexta de uma cadência final. A Opus 5, n.° 3, constitui uma prefiguração das longas *cadenzas* dos concertos dos períodos clássico e romântico.

Os executantes do período barroco tinham, assim, a liberdade de introduzirem acrescentos na partitura escrita pelo compositor; eram igualmente livres de suprimirem determinadas passagens e de fazerem várias outras modificações. Nas óperas eram omitidas árias, ou substituídas por árias diferentes, praticamente ao sabor do capricho dos cantores. Frescobaldi permitia que os organistas desmembrassem as suas tocatas ou as terminassem onde lhes aprouvesse. Os compositores de variações, *suites* e sonatas partiam do princípio de que os executantes suprimiriam *ad libitum* certos andamentos. Muitos frontispícios de colectâneas de música para conjunto instrumental não só prevêem diversos tipos de instrumentos, como também um número variável deles: por exemplo, editavam-se sonatas para violino e baixo contínuo com um ou dois violinos adicionais, «se assim se desejar».

**SONATAS PARA CONJUNTO FORA DE ITÁLIA** — As *trio sonatas* italianas foram imitadas ou adaptadas por compositores de todos os países. Já foi assinalada -a sua influência sobre o compositor inglês John Jenkins. Purcell, nas suas duas séries de *trio sonatas* publicadas em 1683 e 1697, «procurou uma imitação exacta dos mais famosos mestres italianos», embora se distingam também alguns sinais de influência francesa nos seus ritmos e melodias. Um outro compositor inglês, John Ravenscroft, publicou em Roma, em 1695, uma série de doze *trio sonatas* num estilo praticamente impossível de distinguir do de Corelli. As *trio sonatas* de Haendel são, na sua maioria, na mesma forma, em quatro andamentos, e no mesmo estilo genérico que as de Corelli.

Na Alemanha escreveram sonatas para trio ou para combinações maiores de instrumentos Georg Muffat *(Armonico tributo,* 1682), Reinken *(Hortus musicus,* 1687), Buxtehude (1696), Fux, Caldara, Christoph Graupner e outros. As sonatas de Fux e Graupner contêm alguns exemplos notáveis de intricada escrita fugada, em que se combina o gosto alemão pelo contraponto com uma forma e um estilo derivados dos compositores italianos.

As primeiras, e também as mais importantes, *trio sonatas* escritas em França foram as de Couperin. Algumas delas terão, provavelmente, sido compostas já em 1692, embora só tenham sido publicadas muitos anos mais tarde. Uma colectânea de 1726, intitulada *Les nations: sonades et suites de simphonies de trio,* inclui quatro

*ordres,* constando cada qual de uma *sonata da chiesa* (a *sonade)* em vários andamentos, seguida de uma *suite* de danças (a *suite de simphonies).* O estilo, embora manifestamente influenciado, nas *sonades,* pelo de Corelli e outros italianos distingue-se permanentemente pelo mesmo refinamento melódico e pelo mesmo gosto requintado nos ornamentos que assinalam as peças para cravo de Couperin.

Couperin admirava tanto as obras de Lully como as de Purcell, e na controvérsia que então grassava em França acerca dos méritos respectivos da música francesa e italiana o compositor manteve uma posição neutral. Pelos títulos, prefácios e conteúdo de várias das colectâneas publicadas, Couperin proclamou (v. vinheta) que a música perfeita seria uma união dos dois estilos. Em consonância com este ideal estão duas outras *suites* para trio, intituladas, respectivamente, *Parnaso, ou a Apoteose de Corelli,* e *A Apoteose de Lully.* Nesta última Couperin imagina que Lully vai reunir-se a Corelli no Parnaso para tocarem juntos o primeiro e segundo violinos de uma abertura francesa e da *trio sonata* que se lhe segue. Entre a restante música de câmara de Couperin merece destaque uma série de doze «concertos» (no sentido de conjuntos harmoniosos; não se trata de concertos, mais sim de *suites)* para cravo e várias combinações de instrumentos, constando cada um de um prelúdio e vários andamentos de dança; os quatro primeiros são geralmente conhecidos por *concerts royaux* (pois foram executados na presença de Luís XIV em 1714 e 1715) e os últimos oito foram publicados em 1724 sob o título de conjunto *Les gouts reunis [Os estilos (francês e italiano) reunidos].*

A **SONATA PARA SOLISTA** — Embora os compositores posteriores a Corelli tenham continuado a escrever *trio sonatas,* a sonata para solista começou a atrair cada vez mais as suas atenções. A sonata para violino solista sempre havia sido um veículo de eleição para as experiências com arcadas especiais, dedilhações complexas e todo o tipo de passagens difíceis. Johann Jakob Walther (1650-1717?), numa colectânea de doze sonatas publicadas em 1676 sob o título *Scherzi,* ultrapassou tudo o que até então se fizera nestes domínios. Heinrich Ignaz Franz Biber foi também um executante virtuoso, mas ao mesmo tempo um compositor de interesses mais amplos. Embora Biber tenha composto música sacra e obras para conjunto instrumental, é recordado principalmente pelas suas quinze sonatas para violino compostas cerca de 1675, que representam, na sua maioria, meditações sobre episódios da vida de Cristo[2]. Estes engenhosos exemplos de música programática recorrem, em grande medida, à *acordatura,* ou seja, a afinações menos habituais das cordas do violino para facilitar a execução de determinados acordes.

Tanto Walther como Biber introduziram muitas vezes andamentos rapsódicos ou secções análogas e uma tocata nas suas sonatas e ambos escreveram muitos dos seus andamentos mais longos sob a forma de um *tema e variações* ou de uma *passacaglia.* A *passacaglia* de Biber para violino solista sem acompanhamento, incluída na colectânea de sonatas bíblicas, talvez seja a mais importante precursora da grande *chaconne* em *Ré* menor de Bach. A maioria dos compositores violinísticos alemães posteriores a Biber e a Walter sofreram a influência das escolas italianas e desenvolveram um estilo cosmopolita sobre essa base.

[2] Heinrich Franz Biber, *Sechzehn Violinsonaten,* ed. Erwin Luntz, *in* DTOe, 25, ano 12/2, Graz, 1959.

Um dos mais importantes discípulos de Corelli foi Francesco Geminiani (1687--1762), que fez em Londres uma longa carreira de virtuoso e compositor. Aí publicou, em 1751, *The Art of Playing on the Violin (A Arte de Tocar Violino),* um método que, indubitavelmente, encarna os princípios da técnica e da improvisação ensinados por Corelli e pelos outros mestres italianos do início do século xvm. As sonatas solísticas e os *concerti grossi* de Geminiani baseiam-se no estilo de Corelli, acrescido de características que atestam a data mais tardia destas obras. Os *concerti grossi* de Haendel também se apoiam na abordagem que Corelli faz deste género musical. A tradição corelliana persiste também nas composições de dois outros famosos violinistas do século xvm, Francesco Maria Veracini (1690-c. 1750) e Pietro Locatelli (1695-1764), este último também discípulo de Corelli. O mais célebre de todos os virtuosos italianos foi Giuseppe Tartini (1692-1770), mas as suas sonatas e concertos solísticos são predominantemente no estilo clássico nascente de meados do século xvm.

O principal compositor francês de sonatas para violino foi Jean-Marie Leclair (1697-1764). A sua música parece combinar a pureza clássica de Corelli com uma graça e uma suavidade melódica tipicamente francesas, conjugando uma perfeita clareza de textura e forma com uma ornamentação abundante e de bom gosto; os seus andamentos em forma de rondei têm um encanto muito especial.

G ^ 2 )

**COUPERIN DEFENDE A UNIÃO DOS ESTILOS ITALIANO E FRANCÊS**

*Os estilos italiano e francês vêm há muito dividindo a república da música em França. Quanto a mim, sempre estimei as coisas que o mereciam, sem olhar a compositores ou a nações, e as primeiras sonatas italianas que apareceram em Paris há trinta anos atrás e que me encorajaram a compor algumas, a meu ver, não causaram dano às obras de Monsieur de Lully nem às dos meus antepassados, que sempre serão mais admiráveis do que susceptíveis de serem imitadas. Assim, mercê de um direito que a minha neutralidade me confere, navego sob a afortunada estrela que até agora me guiou.*

*Uma vez que a música italiana tem sobre a nossa o direito de primogenitura, no final deste volume encontra-se uma grande* trio sonata *intitulada* L'Apothéose de Corelli. *Uma fraca centelha de amor-próprio persuadiu-me a apresentá-la em partitura. Se algum dia a minha musa se ultrapassar a si própria, atrever-me-ei a realizar igualmente alguma coisa no estilo do incomparável Lully, embora as suas obras decerto bastem, por si sós, para o imortalizarem.*

**Excerto de François Couperin, prefácio a *Les gouts-rèünis.* Paris, 1724, trad. de C. Palisca, original francês in *Oeuvres complètes,* vol. 8, ed. André Schaeffner.**

**OBRAS PARA CONJUNTOS MAIORES** — As instrumentações para trio e para solista, embora fossem as mais correntes, não eram as únicas utilizadas nas sonatas (ou em peças análogas, fosse qual fosse o nome por que eram designadas) durante este período. Em Itália, desde o tempo de Giovanni Gabrieli e ao longo de toda a primeira metade do século xvii, houve uma produção constante de *canzonas, suites* de danças, sonatas e sinfonias para grupos de três ou mais instrumentos melódicos, acrescidos de um baixo contínuo. Muitas sonatas venezianas deste período são semelhantes às aberturas de

ópera venezianas da mesma época. Os compositores bolonheses e outros italianos do final do século xvn escreveram também muitas obras para grupos maiores, que, pela forma e pelo estilo, se assemelhavam, quer à *trio sonata,* quer ao concerto.

A sonata, e mais especialmente a *suite* para conjunto instrumental, teve uma vida particularmente longa na Alemanha. As obras mais notáveis (se bem que não as mais típicas) desta forma após o *Banchetto musicale* de Schein foram as sonatas de câmara de Johann Rosenmüller (c. 1620-1684), publicadas em 1670[1]. Cada uma das onze sonatas desta colectânea consta de uma sinfonia seguida de *allemande, courante, bailo* (um andamento breve, ligeiro, marcadamente rítmico, em compasso de *) e sarabanda, a que, por vezes, se somava uma *intrata* ou outra dança. A instrumentação é para cinco instrumentos de cordas («ou outros instrumentos») e baixo contínuo. As sinfonias, claramente inspiradas nas aberturas de ópera venezianas (Rosenmüller passou grande parte da sua vida em Veneza), são especialmente notáveis: nelas alternam secções solenes e majestosas em compasso ternário moderado ou lento e secções contrastantes de ritmo mais rápido.

A predilecção nacional por uma sonoridade plena, combinada com os condicionalismos da vida musical da época, estimulou, na Alemanha do século xvn, as formas semipopulares da sonata e da *suite* para conjunto. A música era cultivada não apenas nas cortes e entre a nobreza, mas também por um grande número de elementos da classe média. O *collegium musicum,* uma associação de cidadãos que se reuniam para tocar e cantar para seu próprio prazer, era uma instituição corrente em muitas cidades alemãs, a par de outras organizações musicais de carácter mais ou menos público. As bandas locais *(Stadtpfeifer)* e, nas zonas luteranas, os músicos da igreja estavam também intimamente ligados à vida das populações. Em certos locais tocavam-se diariamente corais ou sonatas (chamadas *Turmsonaten)* em instrumentos de sopro na torre dos paços do concelho (Rathaus) ou numa igreja. A tradição musical alemã tinha um carácter simples e directo; os compositores preferiam os conjuntos relativamente grandes e tanto apreciavam a sonoridade dos instrumentos de sopro como dos de cordas.

**MÚSICA DE ORQUESTRA —** Próximo do final do século xvn começou a ser geralmente reconhecida a distinção entre *música de câmara* e *música de orquestra,* ou seja, entre a música com um só instrumento para cada parte e a música de conjunto com mais de um instrumento a tocar a mesma parte. Numa grande proporção das obras para conjunto do século xvn não fica claro se os compositores teriam alguma preferência quanto a este aspecto; a escolha poderia depender das circunstâncias. Por exemplo, uma *trio sonata da chiesa,* embora presumivelmente composta para dois violinos solistas, podia ser tocada na igreja por um conjunto de orquestra se a dimensão do auditório o tornasse desejável ou se a ocasião fosse festiva. Inversamente, nem a designação de *sinfonia* ou *concerto* nem a presença de três, quatro ou mais partes melódicas acima do baixo implicavam necessariamente o recurso a uma orquestra, e não a um conjunto de câmara. Quando se pretendia reforçar as partes, o procedimento habitual no século xvn consistia em aumentar o número de instrumentos harmónicos para o contínuo e acrescentar mais instrumentos melódicos na linha do soprano. Para além do uso do *basso continuo* e do predomínio dos instrumentos de cordas, não

[1] Ed. Karl Nef, *in* DdT, vol. 18, Leipzig, 1904.

*Concerto ao ar livre pelo* Collegium Musicum *na Universidade de lena na década de 1740. Bach dirigiu um grupo análogo na cidade de Leipzig (Hamburgo, Museum für Kunst und Gewerbe)*

havia norma comum que determinasse a composição de um conjunto nem o número de instrumentos para cada parte.

Como é evidente, os teatros de óperas tinham orquestras próprias; por conseguinte, as aberturas de ópera, quer em Itália, quer em França, além das numerosas danças que constituíam uma parte indispensável da ópera francesa, eram sempre concebidas como música especificamente de orquestra e escritas num estilo mais apropriado à execução de orquestra do que à execução de câmara. A orquestra mais famosa da Europa era a da Ópera de Paris, que, sob o severo regime de Lully, atingira um grau de perfeição técnica até então inédito num tão grande grupo de executantes instrumentais.

A **SUITE ORQUESTRAL —** Os discípulos alemães de Lully introduziram no seu país natal as normas de execução francesas, juntamente com o estilo musical francês. Disto resultou um novo tipo de *suite orquestral,* que floresceu na Alemanha, aproximadamente, entre 1690 e 1740. As danças destas *suites,* que tomavam por modelo as dos *ballets* e óperas de Lully, não surgiam em qualquer número ou ordem fixos. Em virtude do facto de serem sempre introduzidas por um par de andamentos em forma de abertura francesa, a palavra *ouverture* rapidamente passou a ser usada como designação para a *suite.* Entre as primeiras colectâneas de *suites* orquestrais refira-se o *Florilegium* (1695 e 1698), de Georg Muffat, cuja segunda parte incluía um ensaio

com muita informação e ilustrado por exemplos musicais acerca do sistema de arcada francês, da execução dos *agréments* e outras questões[4]. Outra importante colectânea foi o *Journal de printemps* (1695), de J. K. F. Fischer[5]. Também escreveram *suites-ouvertures* compositores como Fux, Telemann e uma quantidade de outros músicos alemães, incluindo J. S. Bach.

O **CONCERTO** — Um novo tipo de composição de orquestra, o *concerto,* surgiu nas duas últimas décadas do século **XVII** e tornou-se a forma mais importante da música de orquestra barroca a partir de 1700. O concerto permitia aos compositores combinar numa única obra várias aquisições recentes: o estilo *concertato* e os seus contrastes; a textura de um baixo firme e um soprano ornamentado; a organização musical baseada no sistema de tonalidades maior-menor; a construção de uma obra longa a partir de andamentos separados e autónomos.

Por volta de 1700 escreviam-se três tipos diferentes de concertos. Um, o *concerto orquestral* (também chamado *concerto-sinfonia, concerto-ripieno* ou *concerto a quattro),* era simplesmente uma obra orquestral em vários andamentos, num estilo que dava especial destaque à parte do primeiro violino e, geralmente, evitava a textura contrapontística mais complexa, característica da sonata e da sinfonia. Mais numerosos e retrospectivamente mais importantes eram os dois outros tipos, o *concerto grosso* e o *concerto solista,* nos quais contrastavam sistematicamente sonoridades diferentes: no *concerto grosso,* um pequeno grupo de instrumentos solistas e, no *concerto solista,* um único instrumento opunham-se a um conjunto maior. Este conjunto era quase sempre uma orquestra de cordas, geralmente dividida em primeiros e segundos violinos, viola, violoncelo e violão, com baixo contínuo. Os instrumentos solistas eram também normalmente de cordas: no concerto de solista, um violino; no *concerto grosso,* regra geral, dois violinos e contínuo, embora pudessem acrescentar-se a estes, ou utilizar-se em vez deles, outros instrumentos de cordas ou de sopro. *Concerto grosso* significava inicialmente o «grande conjunto», ou seja, a orquestra, por oposição ao *concertino,* ou «pequeno conjunto», o grupo de instrumentos solistas. Mais tarde o termo *concerto grosso* passou a aplicar-se à composição que justapunha estes diferentes grupos. Quer no *concerto grosso,* quer no *concerto solista,* a designação habitual para a orquestra completa era *tutti* (todos) ou *ripieno* (cheio).

A prática de fazer contrastar instrumentos solistas com a orquestra completa já havia sido introduzida muito antes de surgir o concerto enquanto tal. Ao longo de todo o século xvii encontramos exemplos de instrumentação idêntica à do concerto em *canzonas* e outras obras para conjunto instrumental. Lully introduziu episódios para um trio de instrumentos de sopro solistas nalgumas danças das suas óperas. O vaivém de frases curtas entre instrumentos solistas e *tutti* era amplamente utilizado em finais do século xvii: encontramo-lo em *suites-ouvertures,* cantatas sacras e, ocasionalmente, em sonatas e sinfonias. Um antecessor do concerto foi a sinfonia ou sonata para um ou dois trompetes solistas com orquestra de cordas, forma especialmente cultivada em Veneza e Bolonha. Encontramos também diversos elementos do concerto nas aberturas de ópera venezianas, que eram, ocasionalmente, tocadas fora dos teatros de ópera como sonatas instrumentais independentes. As oratórias e as

[4] *Florilegium secundum,* ed. Heinrich Rietsch, *in* DTOe, 2/2, Viena, 1895.
[5] Ed. Ernest von Werra, *in* DdT, vol. 10, Leipzig, 1902.

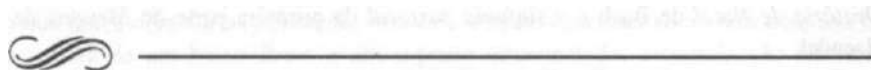
árias de ópera eram, por vezes, acompanhadas por uma orquestra de *ripieno,* que tocava principalmente nos *ritornellos,* e por um *concertino* que acompanhava e dialogava com o cantor solista.

Os concertos, tal como as sonatas e as sinfonias, eram tocados na igreja como «aberturas» antes da missa ou em determinados momentos da cerimônia. Para a missa de Natal os compositores acrescentavam muitas vezes um andamento facultativo em estilo pastoral; o *Concerto de Natal* (Opus 6, n.° 8) de Corelli contém a mais conhecida e também uma das mais belas destas pastorais. Outros exemplos de andamentos pastorais do período barroco tardio são a *sinfonia* no início da segunda parte da *Oratória de Natal* de Bach e a *sinfonia pastoral* da primeira parte do *Messias* de Haendel.

Os *concerti grossi* de Corelli, que figuram entre os primeiros exemplos desta forma, aplicam o princípio do constraste *solo-tutti,* mas Corelli não estabelecia uma diferença de estilo entre os trechos de solos e os de *tutti,* pelo que muitas vezes estes concertos são, na realidade, meras sonatas de igreja ou de câmara divididas entre um grupo pequeno e um grupo maior de instrumentos, em que o grupo maior responde em eco ao mais pequeno, reforça as passagens cadenciais ou pontua de outras formas a estrutura da obra. A preeminência relativa da parte do primeiro violino sugere ocasionalmente a textura do posterior *concerto solista.* Idêntica dependência em relação à forma e ao estilo da sonata é evidente nos primeiros *concerti grossi* dos compositores alemães, como, por exemplo, os de Georg Muffat (1701), que afirma ter tomado pela primeira vez contacto com o novo género em Roma (v. vinheta). Já bem entrado o século XVIII, alguns concertos apresentam ainda, pelo menos, um dos traços característicos da sonata, o *allegro* fugado ou semifugado. O *concerto grosso* tendia a ser conservador devido ao facto de muitos compositores (Geminiani, por exemplo) partilharem a concepção corelliana desta forma como sendo essencialmente uma sonata com a substância musical dividida equitativamente entre *concertino* e *ripieno.* Quando esta concepção mudou, tal mudança ficou a dever-se, em grande medida, ao concerto para solista, em que pela primeira vez se desenvolveram plenamente as ideias mais inovadoras em matéria de ritmo, textura e organização formal.

**GIUSEPPE TORELLI** — O compositor que mais contribuiu para o desenvolvimento do concerto na viragem do século foi Giuseppe Torelli (1658-1709), figura de proa dos últimos anos da escola bolonhesa. Uma etapa significativa da evolução é ilustrada pelos concertos para violino da Opus 8 de Corelli (publicada pouco depois da sua morte, em 1709), uma colectânea de seis *concerti grossi* e seis concertos para solista. A maioria são em três andamentos *(rápido-lento-rápido),* um esquema que se generalizou entre os ulteriores compositores de concertos. Os *allégros* são, regra geral, em estilo fugado, enquanto o andamento do meio é formado por dois *adagios* semelhantes, enquadrando um breve *allegro.* Os temas vigorosos e dinâmicos dos *allégros* de Torelli, nos seus *ritornellos* compactos, são audaciosamente sublinhados pelas figurações características do violino, harmoniosamente desenvolvidas nas secções sofísticas.

O aspecto mais característico da Opus 8 de Torelli é a forma dos andamentos *allegro:* todos começam com um *ritornello,* em que a orquestra completa desenvolve um ou mais motivos, o que conduz a um episódio solístico, geralmente sem relação com o material do *tutti.* Depois o *tutti* retoma uma parte do *ritornello* numa tonalidade diferente. Esta alternância pode repetir-se várias vezes antes de o andamento chegar

ao fim, concluindo com um último *tutti* na tónica, praticamente idêntico ao *ritornello* inicial. O termo *ritornello* deriva da música vocal, onde correspondia ao refrão. Na realidade, a forma é bastante semelhante à do rondei, com a importante excepção de num concerto todos os *ritornellos,* excepto o primeiro e o último, serem em tonalidades diferentes. Esta estrutura do *ritornello* é típica do primeiro e último andamentos dos concertos de Torelli, Vivaldi e alguns contemporâneos. Deste modo, o concerto combina a recorrência de uma música familiar com a variedade e a estabilidade da relação entre tonalidades. Um esquema típico é o que é ilustrado no final da Opus 8, n.° 8, de Torelli (NAWM 94).

**GEORG MUFFAT EXPLICA A FORMA DE CONVERTER SONATAS EM CONCERTOS**

*Amigo leitor:*

*É bem verdade que os belos concertos de um novo género que pude apreciar em Roma me deram grande coragem e redespertaram em mim certas ideias que talvez não vos desagradem. Se nada mais consegui, pelo menos tentei servir as vossas conveniências, pois podereis executar estas sonatas de diversas maneiras, nas seguintes condições: (I) podereis tocá-las apenas com três instrumentos, a saber, dois violinos e um violoncelo ou viola baixo como fundamento [...]; (2) podereis tocá-las com quatro ou cinco instrumentos [...]; (3) se, em vez disso, quiserdes ouvi-las como concertos plenos* [concerti pieni] *com alguma novidade ou variedade de sonoridade, podereis formar dois coros, do seguinte modo: formai um pequeno conjunto* [concertino] *de três ou dois violinos e um violoncelo* [violoncino] *ou viola da gamba, que tocarão ao longo de toda a peça três partes solísticas, não dobradas. Destas partes deduzireis os dois violinos solistas, bem como os violinos que devem ser dobrados no conjunto maior* [concerto grosso] *onde encontrardes a letra* **T,** *que significa* tutti. *Estes interromper-se-ão na letra* S, *a partir da qual o conjunto mais pequeno tocará a solo. As violas intermédias serão dobradas proporcionalmente às outras partes do conjunto maior, com o qual tocarão, salvo onde encontrardes a letra* S, *onde bastará que esta parte seja tocada a solo, sem ser dobrada. Dei-me a todo este trabalho para conseguir uma tão oportuna variedade.*

**Trad. de C. V. Palisca do original italiano *in* DTOe, xi/2, vol. 22, Viena. 1904, p. 118.**

As realizações de Torelli no campo do concerto foram igualadas e desenvolvidas por outros compositores italianos, em especial pelo veneziano Tomaso Albinoni (1671-1750) e pelo italo-alemão Evaristo Felice dali'Ábaco (1675-1742). Os *concerti grossi* de Geminiani e Locatelli são geralmente conservadores, mas os concertos para solista de Locatelli incluem passagens virtuosísticas que prenunciam a importância deste elemento nos concertos do período clássico. O maior mestre do concerto italiano do período barroco tardio foi Antonio Vivaldi, cujas obras estudaremos no próximo capítulo.

**NAWM 94 — GIUSEPPE TORELLI, CONCERTO PARA VIOLINO, OPUS 8, N.° 8**

A melhor forma de apresentar a estrutura deste andamento é através de um esquema e de um diagrama. As secções são as seguintes: *ritornello t:* tema, *Dó* menor (10 compassos), com prolongamento sequencial sobre um motivo secundário e cadência à dominante menor (6 compassos); *solo i: 9* compassos e meio, sem qualquer relação

com o material do *ritornello;* destacados esquemas sequenciais e muitos saltos e figuras tipicamente violinísticos; começa na dominante menor e modula ao relativo maior; *ritornello li:* 8 compassos; versão abreviada do *Ritornello I,* no relativo maior; modula à subdominante; *solo li:* 12 compassos, sem referência ao material do *ritornello;* modula à tónica e conclui com quatro compassos de preparação da dominante para o *ritornello m:* idêntico ao *ritornello I,* mas com a cadência na tónica e com os últimos quatro compassos repetidos *piano,* à maneira de *coda.*

Esta estrutura pode resumir-se no seguinte diagrama:

| *Tutti* | *Soli* | *Tutti* | *Soli* | *Tutti* | |
|---|---|---|---|---|---|
| ***Ritornello I*** | **Solo** I | ***Ritornello II*** | **Solo** II | ***Ritornello III*** | |
| *a b* | | *a b* | | *a b* | |
| **1 11** | **17** | **26 30** | **34 43** | **47 57** | **66** |
| ***dô dô*** | ***sol*** | ***Mi*** | ***fâ dôV*** | ***dô*** | |

# Bibliografia

## Colectânea de música

### *Música de órgão*


**Böhm**

*Sämtliche Werke,* 2 vols., ed. J. Wolgast, Leipzig, 1927, 1932; nova ed. de G. Wolgast, 4 vols., Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1952-.

**Buxtehude**

*Sämtliche Orgelwerke,* 4 vols., ed. J. Hedar, Copenhaga, Hansen, 1952, e *Sämtliche Orgelwerke,* ed. K. Beckmann, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1971-1972; v. também a bibliografia do cap. 10.

**Cabanilles**

*Opera omnia,* ed. H. Anglès, *in* Biblioteca Central, secção de música, *Publicaciones,* vols. 4, 8, 13 e 17, Barcelona, 1927-1956.

**Pachelbel**

*Orgelwerke,* 4 vols., ed. T. Fedke, Frankfurt, Litolff, e Nova Iorque, C. F. Peters, 1972--1974.

Os compositores franceses de música para órgão estão representados em Alexandre Guilmant (ed.), *Archives des maîtres de l'orgue,* 10 vols., Paris, A. Durand & Fils, 1898-1910. As obras para órgão de F. Couperin estão editadas no vol. 3 das suas *Oeuvres complètes,* ed. crítica revista de K. Gilbert e D. Moroney, Mónaco, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1982.

Uma selecção de prelúdios corais de compositores contemporâneos de J. S. Bach é apresentada no vol. 9 de *Das Erbe deutscher Musik,* série 1 *(Reichsdenkmale);* v. também: Karl Straube (ed.), *Choralvorspiele alter Meister,* ed. Peters, n.° 3048, e *Alte Meister des Orgelspiels,* ed. Peters, n.° 4301 a-b, 2 vols.; para outras colectâneas, v. a lista *in* Bukofzer, *Music in the Baroque Era,* pp. 463-464.

*Música para cravo, clavicórdio e alaúde (v. também cap. 9, «Música instrumental»)*

**Couperin, F.**

*Oeuvres completes,* 12 vols., Paris, Editions de 1'Oiseau-Lyre, 1932-1933; nova ed. crítica de K. Gilbert *et ai,* Mónaco, Editions de l'Oiseau-Lyre, 1980-; K. Gilbert (ed.), *Pieces de clavecin,* in *he Pupitre,* n.os 21-24, Paris, Heugel, 1969-1972.

**Fischer, J. K. F.**

*Sämtliche Werke fur Klavier un Orgel,* ed. E. von Werra, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901, reed. Nova Iorque, Broude Brothers, 1965.

**Kuhnau, J.**

*Klavierwerke,* ed. K. Päsler, *in* DdT, vol. 4.
*Suites* de Pachelbel *in* DTB, vol. *Iii;* Poglietti, *in* DTOe 27, ano 13/2.
As composições para alaúde de E. Reusner e S. L. Weiss estão publicadas em *Das Erbe deutscher Musik,* série 1 *(Reichsdenkmale),* vol. 12; v. também DTOe, vols. 50, ano 25/2, e 84.

*Música para violino solista e para conjunto*

**Biber**

Algumas obras de Biber estão publicadas em DTOe: as sonatas para violino de 1681, vol. 2, ano 5/2, e as sonatas «bíblicas» para violino, vol. 25, ano 12/2; a primeira edição é defeituosa, pois a *scordatura* do compositor foi mal interpretada; mais tarde foram impressas folhas separadas para corrigir os erros, mas nem todas as bibliotecas as têm.

**Corelli**

*Oeuvres,* 5 vols., ed. J. Joachim e F. Chrysander, Londres, Augener, 1888-1891, reed. 1952. Há uma nova edição crítica das obras completas sob a direcção de Hans Oesch, *Historisch--kritische Gesamtausgabe der musikalischen Werke,* Colónia, Amo Volk, 1976-.

**Geminiani**

As doze sonatas da Opus 1 de Geminiani (1716), ed. R. L. Finney, estão publicadas no vol. 1 de *Smith College Music Archives,* Northampton, Mass., 1935.

**Leclair**

Sonatas para violino *in* EP, vol. 27, ano 31; seis sonatas foram publicadas por Oiseau-Lyre, 1952; as sonatas para violino e baixo contínuo estão editadas in *Recent Researches in the Music of the Baroque Era,* 4-5, 10-11, ed. R. E. Preston, New Haven, A-R Editions, 1969-1970.

**Rosenmüller**

*Sonate da camera* in DdT, vol. 18.

**Telemann**

Encontrar-se-á uma selecção de sonatas e *suites* in *Musikalische Werke,* Kassel, Bärenreiter, 1950-. *Telemann, Thematisch-systematisches Verzeichnis seine Werke,* vol. 1, obras instrumentais, ed. M. Ruhnke, Kassel, Bärenreiter, 1984; previstos mais 4 vols.

Walther, **J. J.**

Os *Scherzi* estão publicados no vol. 17 de *Das Erbe deutscher Musick,* série 1.

Poderão encontrar-se obras para conjunto instrumental de G. B. Vitali, G. B. Bassani e outros compositores italianos *in* J. W. von Wasielewski (ed.), *Anthology of Instrumental Music from the End of the Sixteenth to the Seventeenth Century,* Nova Iorque, Da Capo Press, 1974, e E. Schenk (ed.), *The Italian Trio Sonata* e *The Solo Sonata,* trad, de F. Giegling, Colónia, Arno Volk Verlag, 1953, 1960.

*A* suite *orquestral*

O *Florilegium,* de Georg Muffat, está publicado *in* DTOe, vols. 2 e 4, anos 1/2 e 2/2; o *Journal de printemps,* de J. K. F. Fischer, *in* DdT, vol. 10, juntamente com outra colectânea de *suites* orquestrais, o *Zodiacus musicus,* parte 1 (1698), de J. A. Schmicorer. As *suites* de Fux (designadas como *ouverture, sinfonia* ou *serenata)* estão incluídas no seu *Concertus musico-instrumentalis* (1701), publ. *in* DTOe, vol. 47, ano 23/2; *suites* de Telemann, *Tafelmusik,* 1733, *in* DdT, vols. 61/62, e nas suas *Musikalische Werke* (v. Telemann).

*O concerto*

Concertos e outras peças para conjunto instrumental de Georg Muffat *in* DTOe, vols. 2, 4, 23 e 89, anos 1/2, 2/2, 9/2 e 89. Há várias edições dos concertos de Torelli, como a publicada por Doblinger em Viena ou por H. Sikorski em Hamburgo; os concertos da Opus 7 de Albinoni foram publicados por W. Kolneder, Adliswil, A. J. Kunzelmann, 1980-. Os concertos e sonatas de dali'Ábaco estão publicados em DTB, anos 1 e 9/1, e em DTOe, vols. 23, ano 11/2, e 89; v. também DdT, vols. 29/30, e as antologias *Das Concerto Grosso* e *Das Solokonzert,* ed. H. Engel (também com notas em inglês). Colónia, Arno Volk, 1964.

## Leitura aprofundada (v. também cap. 9, «Generalidades»)

As colectâneas impressas de música instrumental italiana até 1700 estão inventariadas *in* Claudio Sartori, *Bibliografia delia musica strumentale italiana stampata in Italia fino al 1700,* 2 vols., Florença, Leo S. Olschki, 1952.

Sobre a fuga e o contraponto, v. I. J. Fux, *Gradus ad Parnassum,* facs. in *Monuments of Music and Music Literature in Facsimile,* série 2, n.° 24, Nova Iorque, 1966; *The Study of Counterpoint from Johann Joseph Fux's «Gradus ad Parnassum!,* ed. rev. trad, e org. por A. Mann e J. Edmunds, Nova Iorque, Norton, 1965; Imogene Horsley, *Fugue: History and Practice,* Nova Iorque, Free Press, 1966.

Sobre a ornamentação barroca, recomendamos os seguintes estudos: Robert Donington, *A Performer's Guide to Baroque Music,* Nova Iorque, Scribner's Sons, 1973, e Frederick Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. 5. Bach,* Princeton, Princeton University Press, 1978.

*Música de órgão*

F. Blume *et al., Protestant Church Music,* Nova Iorque, Norton, 1974. Existe um catálogo útil, inventariando prelúdios para órgão e compositores, compilado por J. E. Edson, *Organ Preludes: An Index to Compositions on Hymn Tunes, Chorales, Plainsong Melodies, Gregorian Tunes, and Carols,* Metuchen, N. J., Scarecrow Press, 1970.

**Buxtehude**

A obra definitiva é a de Kerala J. Snyder, *Dietrich Buxtehude: Organist in Lübeck,* Nova Iorque, Schirmer Books, 1987, sobre a vida e obra do compositor.

**F. Couperin**

Wilfred Meilers, *François Couperin and the French Classical Tradition,* Londres, Denis Dobson, 1950, e Nova Iorque, Dover, 1968; David Tunley, Couperin, Londres, BBC, 1982; *L'Art de toucher le clavecin,* 1716, ed. e trad, de A. Linde e M. Roberts, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1933.

**Geminianí**

*Art of Playing on the Violin,* ed. facs. D. Boyden, Londres e Nova Iorque, Oxford University Press, 1952.

*Música para conjunto*

Ernst H. Meyer, *Early English Music form the Middle Ages to Purcell, 2.'* ed., com D. Poulton, Londres, Lawrence & Wishart, 1982; Eleanor Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi,* Oxford, Blackwell, 1975, que aborda, além da execução musical em Veneza, a história dos géneros instrumentais; William Klenz, *Giovanni Maria Bononcini: A Chapter in Baroque Instrumental Music,* Durham, N. C, Duke University Press, 1962.

Sobre a sonata em particular, v. William S. Newman, *The Sonata in the Baroque Era,* 3." ed., Nova Iorque, Norton, 1972, que é o melhor estudo de conjunto sobre este género; Henry Mishkin, «The solo violin sonata of the Bologna school», MQ 29, 1943, 92-112; Stephen Bonta, «The uses of the sonata da chiesa», *in* JAMS 22, 1969, 54-84, e *in* GLHWM, 5, 54-84. O artigo de Bonta analisa a utilização específica da *sonata da chiesa* no ritual romano dos séculos xvii e xvm.

Para um estudo pormenorizado do concerto, v. Arthur Hutchings, *The Baroque Concerto,* 3." ed., Londres, Fáber & Fáber, 1973.

**Corelli**

Mare Pincherle, Corelli; *His Life, His Music,* trad, de H. E. M. Russell, Nova Iorque, Norton, 1968.

# 1

## *A primeira metade do século xvin*

0 filósofo francês Noêl Antoine Pluche, nas suas reflexões sobre a música que ouvira em Paris por volta de 1740, dividia-a em dois géneros. Ao primeiro chamou *la musique barroque,* «música barroca», e ao segundo *la musique chantante,* «música cantante»[1]. Foi uma das primeiras vezes que se aplicou o termo *barroco* à música, ou mesmo a qualquer das outras artes. Para Pluche, a música instrumental, que assombrava o ouvinte com a sua ousadia e rapidez — a música das sonatas italianas, que podia ouvir-se em Paris no *concert spirituel*—, era barroca. Em contrapartida, a música que imitava os sons naturais da voz humana e comovia as pessoas sem recorrer a excessivos artifícios era a música «cantante», ou melodiosa, que Pluche admirava.

Paris era nesta época uma encruzilhada musical. O público podia ouvir as obras mais recentes, quer dos compositores italianos, quer dos nacionais. Tanto se ouviam as melodias sentimentais, fluentes, vocais, de fraseado claro e acompanhamento simples de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) —a *musique chantante* de Pluche — como a música divina, virtuosística e difícil de Vivaldi, ou a música interna e tumultuosa de Rameau, com as suas dissonâncias bizarras, ricas harmonias e ritmos complexos — a *musique barroque* de Pluche —, ou ainda a música do seu compositor preferido, Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772), na qual se combinavam aspectos de ambos os estilos. Estes contrastes caracterizaram as décadas de 1720 e 1750, período em que Bach e Haendel escreveram as suas obras mais importantes. Nem eles, nem Vivaldi, nem Rameau, puderam escapar à efervescência estilística desta época, e é em particular nas suas obras mais tardias que se nota uma oscilação entre o novo estilo, mais natural e melodioso, e a antiga linguagem, mais solene, mais variegada e mais rica.

[1] Noel Antoine Pluche, *Spectacle de la nature,* Paris, Veuve Estienne, 1732-1750. O vol. 7, de que faz parte esta passagem, foi publicado pela primeira vez em 1746.

No início do século xvin Veneza, embora a sua hegemonia política estivesse já em franco declínio e a ruína económica se aproximasse a passos largos, continuava a atrair os viajantes, em especial os músicos, com o esplendor da sua vida colorida e exuberante. Era uma vida descrita por música, como que uma ópera perpétua. As pessoas cantavam nas ruas e nas lagunas; os gondoleiros tinham o seu reportório próprio de cantigas e declamavam os versos de Tasso sobre melodias tradicionais. As famílias patrícias possuíam teatros de ópera, e os próprios patrícios tocavam, cantavam, reconheciam e recompensavam os bons músicos (v. vinheta).

As festividades públicas, mais numerosas em Veneza do que em qualquer outra cidade, eram pretexto para um grande esplendor musical. A capela musical de S. Marcos continuava a ser famosa. A cidade orgulhava-se das suas tradições enquanto centro de impressão de partituras de composições de música sacra, música instrumental e ópera. Nunca, em todo o século xvin, houve em Veneza menos de seis companhias de ópera, que, em conjunto, realizavam temporadas de espectáculos de trinta e quatro semanas por ano. Entre 1700 e 1750 o público veneziano pôde escutar novas óperas a um ritmo de dez ou mais por ano e na segunda metade do século este número aumentou ainda mais. Era frequente os programas musicais serem patrocinados por particulares, por confrarias religiosas, chamadas *scuole,* ou pelas academias, e os serviços religiosos mais pareciam grandes concertos instrumentais e vocais do que cerimónias sacras.

**BURNEY DESCREVE A ÓPERA VENEZIANA EM** 1720

*Em 1720 havia dez novas óperas nos diferentes teatros de Veneza, compostas por Buini, Orlandini, Vivaldi e Porta. O autor da* Notitia di Teatri di Venezia *queixa-se dos enormes salários pagos nesse ano aos primeiros cantores, dizendo que se deu mais por uma única voz do que seria preciso gastar num espectáculo inteiro. Dantes, diz ele, uma soma de cem coroas era considerada um preço avultado para uma boa voz e da primeira vez que se atingiram as cento e vinte tal exorbitância tornou-se proverbial. Mas o que é isso, prossegue o mesmo autor, comparado com os salários actuais, que, geralmente, ultrapassam os cem sequins e têm um tal efeito sobre o resto da companhia que as exigências de cada um aumentam constantemente na proporção da vaidade e da importância exagerada do primeiro cantor. As consequências, na verdade, são fatais quando os executantes se combinam, como tantas vezes acontece, para extorquirem ao empresário um contrato onde lhes sejam atribuídas determinadas somas, tornando a incerteza do sucesso dos espectáculos o pagamento mais do que precário.*

**Charles Burney, *A General History of Music,* vol. 2, ed. Frank Mercer, Nova Iorque, 1935, reed. 1957, p. 908.**

## Antonio Vivaldi

Antonio Vivaldi (1678-1741), filho de um dos primeiros violinos da capela de S. Marcos, estudou ao mesmo tempo para músico (com Legrenzi) e para padre. Ordenado sacerdote em 1703, foi, devido a uma doença crónica, dispensado de dizer missa logo no ano seguinte, dedicando-se, a partir daí, exclusivamente à música. Uma tal combinação da dignidade sacerdotal com um ofício profano não era invulgar nesse

*Página de um manuscrito de Vivaldi — uma secção de* tutti *do final do concerto em* Lá *para violino solo e conjunto de cordas a quatro vozes*

tempo. Como Vivaldi era ruivo, foi durante toda a vida conhecido como *il prete roso* (o padre ruivo), uma alcunha entre as muitas que o público italiano gostava de pôr aos seus artistas preferidos. Entre 1703 e 1740, embora com numerosas interrupções, Vivaldi desempenhou as funções de maestro, compositor, professor e director musical do Pio Ospedale delia Pietà, em Veneza, uma instituição de caridade que era ao mesmo tempo um orfanato e uma escola para raparigas. Vivaldi fez numerosas viagens para compor e dirigir óperas e concertos noutras cidades italianas e noutros pontos da Europa.

No século xviii foram fundadas instituições como a Pietà em Veneza e em Roma com o propósito inicial de recolher os órfãos e os filhos ilegítimos, que, a crer nalguns relatos de viajantes, deviam ser numerosíssimos[2]. A organização destes conservatórios piedosos era semelhante à de um convento, mas, regra geral, a formação musical constituía uma parte importante do currículo. O ensino era exigente e teve repercussões importantes na vida musical do país inteiro. A instrução dos pupilos estava eficientemente organizada e era levada a cabo sem que se poupassem esforços nem despesas. A multidão de amadores entusiásticos que saía destas instituições, a natural emulação

[2] Edward Wright, por exemplo, na sua obra *Some Observations Made in Travelling through Italy [etc],* Londres, 1730, refere que a Pietà chegava a albergar seiscentas raparigas.

que entre eles se gerava, instigada ainda por recompensas e privilégios especiais e sempre estimulada pela presença de alguns elementos excepcionalmente dotados, deviam constituir um ambiente particularmente favorável para qualquer compositor.

Os concertos na igreja da Pietà, bem como noutros locais de culto da cidade de Veneza, atraíam um público numeroso. Os viajantes descreviam estes acontecimentos com entusiasmo, quase sempre misturado com uma ponta de curiosidade divertida ante o espectáculo invulgar de um coro e uma orquestra principalmente de adolescentes do sexo feminino.

**CHARLES DE BROSSES DESCREVE OS CONCERTOS EM VENEZA**

*Música inexcedivel é aqui a dos asilos. Existem quatro, todos eles constituídos por moças bastardas ou órfãs ou cujos pais não têm possibilidade de as criar. Elas são, portanto, educadas à custa do erário público e treinadas exclusivamente para serem músicas exímias. E, em virtude disso, cantam como anjos e tocam violino, flauta, órgão, violoncelo, fagote. Em suma, não há instrumento, por maior que seja, que as assuste. Vivem enclausuradas como freiras. São elas as únicas executantes;'em cada concerto tocam cerca de quarenta raparigas. E juro-vos que nada é tão encantador como ver uma freira jovem e bonita, de hábito branco, com um raminho de flores de romã atrás da orelha, a dirigir a orquestra e a marcar o compasso com a maior graça e a maior precisão que possais imaginar. As suas vozes são adoráveis pelo timbre e pela leveza, pois aqui ninguém sabe o que seja a severidade nem as notas prolongadas como um fio, à maneira francessa [...]*

*O asilo a que vou mais vezes é o da Pietà, pois é aí que os concertos são mais agradáveis. Este asilo é também o primeiro na perfeição das sinfonias. E que impecável execução! Só aí se ouve a primeira arcada* (le premier coup d'archet), *de que falsamente se vangloria a Ópera de Paris.*

**Charles de Brosses, *L'Italie il y a cent ans ou Letters écrites d'Italie à quelques amis en 1739 et 1740,* ed. M. R. Colomb. Paris, Alphonse Levavasseur, 1836, I, 213-214, trad. de C. Palisca.**

Um aspecto característico do século xvni que hoje temos dificuldade em compreender, mas que se revestiu de uma importância incalculável, era a exigência constante por parte do público de música nova. Não havia «clássicos», e eram raras as obras, qualquer que fosse o género, que sobreviviam mais de duas ou três temporadas. Esperava-se que Vivaldi apresentasse novas oratórias e concertos em cada uma das festividades periódicas da Pietà. Esta pressão constante explica a produtividade prodigiosa de tantos compositores do século xvni e também a velocidade fantástica a que trabalhavam; talvez Vivaldi detenha o recorde absoluto, com a ópera *Tito Manlio,* que, segundo se diz, terá sido escrita em cinco dias, e era também ele que se orgulhava de conseguir compor um concerto mais depressa do que o copista conseguia copiar as diferentes partes instrumentais.

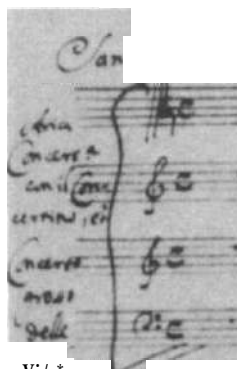
Tal como os seus contemporâneos, Vivaldi compunha cada obra para uma ocasião bem definida e para um determinado grupo de executantes. Foram-lhe encomendadas quarenta e nove óperas, a maior parte das quais para Veneza, mas algumas também para Florença, Ferrara, Verona, Roma, Viena e outras cidades. As suas funções na Pietà obrigavam-no a escrever oratórias e música sacra, boa parte da qual se conser-

vou em manuscrito. Muitos dos seus concertos, uma forma musical muito usada nos serviços religiosos festivos, destinavam-se igualmente à Pietà, mas um grande número dos que publicou em vida são dedicados a patronos estrangeiros. Do conjunto da sua obra chegaram até nós cerca de 500 concertos e sinfonias, noventa sonatas para solista e para trio, quarenta e nove óperas e muitas cantatas, motetes e oratórias.

*4-*

*Desenho de Antonio Canal, conhecido por Canaleto, representando um grupo de cantores apinhados num púlpito a ler música num grande livro de coro; do lado oposto do transepto existe um púlpito semelhante (Hamburgo, Kunsthalle)*

**OBRAS VOCAIS DE VIVALDI** — Vivaldi é hoje conhecido principalmente como compositor de música de orquestra; as únicas obras impressas em vida (quase todas em Amsterdão) foram cerca de quarenta sonatas e uma centena de concertos. Seria um erro, no entanto, ignorar as criações de Vivaldi nos domínios da ópera, da cantata, do motete e da oratória. O conhecimento que temos da ópera italiana do início do século xviii é ainda demasiado incompleto para nos permitir comparar os méritos de Vivaldi com os de Scarlatti, Francesco Gasparini (1668-1727), Albinoni, G. F. Pollarolo (1653-1722), Caldara, Haendel ou outros compositores cujas óperas foram apresentadas em Veneza ao longo das três primeiras décadas do século. O que é certo é que Vivaldi teve muito êxito no seu tempo; nos anos em que escreveu óperas (1713-1739) os teatros de Veneza levaram à cena mais obras suas do que de qualquer outro compositor, e a sua fama esteve muito longe de se confinar à sua cidade ou ao seu país natal. As poucas peça de música sacra escritas por Vivaldi que chegaram até nós mostram que também nesse domínio Vivaldi foi um compositor de primeira grandeza.

Os **CONCERTOS DE VIVALDI** — As obras instrumentais de Vivaldi, especialmente os concertos, têm uma frescura melódica, uma vivacidade rítmica, um tratamento hábil do colorido solístico e orquestral e uma clareza de forma que lhes grarantiram uma popularidade duradoura. Muitas sonatas, bem como alguns dos primeiros concertos,

Ritornello *da ária* Soffin pur rabbiosi fremiti, *da oratória de Alessandro Stradella* San Giovanni Battista *(1675). A partitura está dividida, como viria a suceder no* concerto grosso *mais tardio, num concertino de dois violinos (solistas) e baixo e (abaixo do duplo traço) um* concerto grosso delle viole, *ou seja, a orquestra de cordas normal (Modena, Biblioteca Estense, ms. Mus. F 1136)*

filiam-se claramente nas obras de Corelli. Todavia, na primeira colectânea de concertos publicada (Opus 3, c. 1712) Vivaldi revelava já estar perfeitamente a par das novas tendências, que apontavam para uma forma musical bem definida, um ritmo vigoroso e uma escrita solística idiomática e de que eram exemplos as obras de Torelli e Albinoni.

Cerca de dois terços dos concertos de Vivaldi são para um instrumento solista e orquestra — geralmente, um violino, é claro, embora haja também um número considerável de concertos para violoncelo, flauta ou fagote. Nos concertos para dois violinos os solistas têm normalmente igual destaque, o que resulta numa textura de dueto para duas vozes agudas, mas muitas obras que requerem vários instrumentos solistas são, na realidade, concertos para um ou dois solistas, e não *concerti grossi* propriamente ditos, pois o primeiro violino ou o primeiro e segundo violinos, e não raro também os instrumentos de sopro — e até mesmo o bandolim —, são alvo de um tratamento virtuosístico que os destaca claramente do resto do *concertino.* Há também alguns concertos importantes para instrumentos solistas com contínuo, sem as habituais cordas do *ripieno.*

A orquestra habitual de Vivaldi na Pietà compor-se-ia, provavelmente, de vinte a vinte e cinco instrumentos de cordas, com cravo ou órgão para o contínuo; este é sempre o núcleo básico, se bem que muitos concertos exijam também flautas, oboés, fagotes ou trompas, que podiam ser usados, quer como instrumentos solistas, quer em diversas combinações, formando conjuntos. A dimensão e a composição exacta da orquestra de Vivaldi variavam consoante os executantes que em determinada ocasião estivessem disponíveis. A escrita de Vivaldi é sempre notável pela variedade de colorido que consegue obter através das diversas combinações de instrumentos de cordas, quer solistas, quer dentro da orquestra; o famoso concerto *Primavera* — o primeiro de um conjunto de quatro concertos, Opus 8 (1725), que representam as quatro estações — é um exemplo entre muitos do extraordinário instinto de Vivaldi para obter sonoridades eficazes nesta forma musical.

**NAWM 95 — ANTONIO VIVALDI, CONCERTO GROSSO EM 5O/ MENOR, OPUS 3, N.° 2, RV 578[3]: EXCERTOS**

A forma como Vivaldi aborda o primeiro *allegro* é ilustrada no segundo andamento deste concerto. O *concertino* compõe-se de dois violinos e violoncelo. O *ritornello* inicial divide-se em três secções motívicas, sendo a última um contraponto invertido da segunda. As secções solísticas compõem-se predominantemente de escrita figurativa, mas no comp. 38 da segunda secção solística surge uma referência velada ao motivo inicial do *tutti.* São características invulgares o facto de o *ritornello* final inverter a ordem dos motivos e de o motivo inicial ser tocado pelo *concertino.* Os últimos sete compassos constituem um epílogo composto de novo a partir do salto descendente de uma oitava do motivo inicial. Outro aspecto deste andamento é o facto de, embora haja quatro grande *tutti,* só um deles, o terceiro, ser numa tonalidade estranha, *Ré* menor. A estrutura dos *allégros* de Vivaldi, longe de seguir um modelo escolar, revela uma enorme riqueza inventiva.

[3] Existem vários catálogos das obras de Vivaldi. O mais recente e mais fidedigno, conhecido por «RV», é P. Ryom, *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis: Kleine Ausgabe,* Leipzig, 1974, supl. Potiers, 1979.

A maioria dos concertos de Vivaldi apresenta a estrutura habitual de três andamentos: um *allegro,* um andamento lento na mesma tonalidade ou numa tonalidade aparentada (relativo menor, dominante ou subdominante) e um *allegro* final um pouco mais breve e mais vivo do que o primeiro. Embora encontremos ainda alguns andamentos no antigo estilo fugado, a textura característica dos concertos de Vivaldi é mais homofónica do que contrapontística, se bem que o compositor recorra pontualmente, com alguma frequência, ao contraponto e dê especial destaque às duas vozes extremas.

A estrutura formal de cada um dos andamentos dos concertos de Vivaldi é idêntica à que encontramos nas obras de Torelli: *ritornellos* para o conjunto da orquestra, alternando com episódios para o solista (ou solistas). Se Vivaldi se distingue de Torelli e de todos os compositores mais antigos, não é por ter introduzido qualquer inovação no plano geral do concerto, mas sim porque as suas ideias musicais são mais espontâneas, as suas estruturas formais mais claramente delineadas, as suas harmonias mais sólidas, as suas texturas mais variadas, os seus ritmos mais estimulados. Além disso, Vivaldi estabeleceu entre *solo* e *tutti* uma certa tensão dramática; não só atribuiu ao solista uma figuração idiomática contrastante (coisa que também Torelli já fizera), como o fez sobressair em relação ao conjunto, transformando-o numa personalidade musical dominante, do mesmo modo que um cantor solista sobressai em relação à orquestra na ópera — relação inerente à ária de *ritornello,* mas que Vivaldi foi o primeiro a aplicar plenamente numa forma puramente instrumental.

Vivaldi foi o primeiro compositor a colocar o andamento lento do concerto em pé de igualdade com os dois *allégros.* O andamento lento é, regra geral, uma melodia de amplo fôlego, expressiva e *cantabile,* como uma ária ou *arioso adagio* de uma ópera, à qual, como é evidente, se esperava que o executante acrescentasse ornatos da sua lavra. Os andamentos lentos dos últimos concertos são de um estilo particularmente avançado para a época.

NAWM 96 — ANTONIO VIVALDI, CONCERTO PARA VIOLINO, OPUS 9, N.° 2, RV 345, LARGO

Extraído da colectânea *La Cetra (A Cítara),* publicada em **1728,** este andamento lento apresenta muitas características do primeiro estilo clássico: frases equilibradas, meias--cadências frequentes a clarificar a estrutura, trilos, tercinas e cadências femininas com *appoggiaturas.* Tal como na maioria dos andamentos lentos de Vivaldi, a orquestração é ligeira; só os violoncelos e o contínuo acompanham o violino solista.

Assim, encontramos na música de Vivaldi indícios das mudanças estilísticas que se verificaram na primeira metade do século xvm. No extremo mais conservador temos as sonatas e concertos ao estilo de Corelli; no extremo mais progressista, os finais dos concertos solistas, os concertos orquestrais (ou seja, aqueles onde não há instrumentos solistas) e a maior parte das vinte e três obras a que Vivaldi deu o nome de *sinfonias.* Como era habitual neste período, a terminologia é imprecisa, mas a música, em especial a das sinfonias, demonstra claramente que o compositor merece ser contado entre os primeiros precursores da sinfonia clássica: a concisão da forma, a textura marcadamente homofónica, os temas melodicamente neutros, o *final* em forma de minuete e até boa parte dos pequenos maneirismos estilísticos que em tempos se julgou terem sido inventados pelos compositores alemães da escola de Mannheim, tudo isto se encontra já em Vivaldi.

Na sua música programática, como as tão admiradas *Quatro Estações* e uma dúzia de outras peças de idêntica natureza, Vivaldi partilhou a atitude meio séria, meio jocosa, da época em relação ao realismo ingénuo que tais descrições musicais implicam. Embora, sem dúvida alguma, a intenção descritiva tenha muitas vezes sugerido determinados efeitos de colorido ou uma alteração da ordem normal dos andamentos, o programa exterior é completamente absorvido na estrutura musical padrão do concerto.

A INFLUÊNCIA DE VIVALDI — A influência sobre a música instrumental de meados e da segunda metade do século xvm foi equivalente à que Corelli exercera na geração anterior. A segurança e a economia de meios da sua escrita para orquestra de cordas constituíram uma verdadeira revelação; a sua concepção do papel do solista foi acolhida e desenvolvida no concerto clássico; os temas concisos, a clareza formal, a vitalidade rítmica, a estimulante continuidade lógica no fluxo das ideias musicais, transmitiram-se a muitos outros compositores, especialmente a J. S. Bach, que transcreveu, pelos menos, dez concertos de Vivaldi, seis para cravo, três para órgão e um (originalmente para quatro violinos) para quatro cravos e orquestra de cordas. A influência de Vivaldi é patente, quer na concepção de conjunto, quer nos aspectos de pormenor de muitos concertos do próprio Bach, bem como nos dos contemporâneos alemães.

**Cronologia**

1700: Johann Sebatian Bach (1685-1750) em Lüneburg.
1703: George Frideric Haendel (1685-1759) em Hamburgo.
1708: Bach em Weimar.
1710: Campra, *Fêtes vénitiennes.*
1711: *Rinaldo,* de Haendel, estreado em Londres; Carlos VI coroado imperador.
1712: Antonio Vivaldi (1678-1741), concertos Opus 3.
1714: coroação de Jorge I de Inglaterra (patrono de Haendel).
1717: Bach em Cöthen; Jean Watteau, *O Embarque para Citara.*
1722: *O Cravo Bem Temperado I;* Rameau (1683-1764), *Traité de l'harmonie.*
1723: Bach em Leipzig.
1725: Johann Fux (1660-1741), *Gradus ad Parnassum.*
1726: Vivaldi, *As Quatro Estações;* Jonathan Swift (1667-1745), *As Viagens de Gulliver.*
1727: coroação de Jorge II de Inglaterra.
1728: John Gay (1685-1732), *The Beggar's Opera.*
1729: Bach, *Paixão segundo S. Mateus.*
1733: Giovanni Pergolesi (1710-1736), *La serva padrona;* Rameau, *Hippolyte et Aricie.*
1740: coroação de Frederico, *o Grande,* da Prússia.
1742: Haendel, *Messias.*
1749: Rameau, *Zoroastro;* Bach, *A Arte da Fuga.*

# Jean-Phillippe Rameau

Jean-Philippe Rameau (1683-1764), o mais importante músico francês do século xvm, teve uma carreira que não se assemelha à de nenhum outro compositor eminente da história da música. Praticamente desconhecido até aos 40 anos de idade, foi como teórico, e só mais tarde como compositor, que começou a despertar as atenções. Produziu a maior parte das obras que o levaram à fama entre os 50 e os 56 anos de idade. Atacado então por demasiado inovador, veio vinte anos depois a ser ainda mais

severamente verberado como reaccionário; protegido pela corte francesa e razoavelmente próspero durante os últimos anos de vida, nunca deixou de ser um homem solitário, quezilento e pouco sociável, embora fosse ao mesmo tempo um artista consciencioso e inteligente.

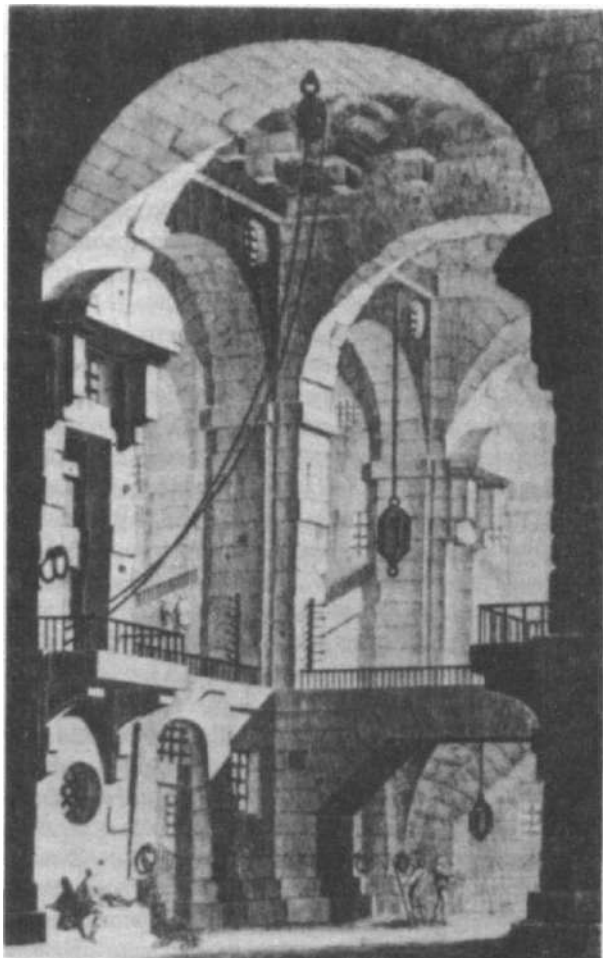
Foi do pai, organista em Dijon, que Rameau recebeu a primeira e, tanto quanto sabemos, única formação musical sistemática. Após uma breve visita à Itália em 1701 e uma temporada como organista em Clermont-Ferrand, partiu para Paris, tendo aí publicado, em 1706, um livro de peças para cravo. Em 1709 sucedeu ao pai na catedral de Notre Dame de Dijon e em 1713 ocupou um posto de organista em Lyon. Em 1715 estava de regresso ao antigo posto de Clermont-Ferrand; aí escreveu o famoso *Traité de l'harmonie,* que veio a ser publicado em Paris em 1722.

Rameau regressou a Paris em 1723. A vida cultural da França, ao contrário do que sucedia na Itália e na Alemanha, centrava-se exclusivamente nesta cidade. Nem sucesso nem fama contavam, a menos que fossem obtidos na capital, e a estrada real para um compositor, o único caminho para a verdadeira fama, era a ópera. As perspectivas de Rameau eram sombrias: não tinha dinheiro nem amigos influentes, e o seu carácter não era o de um bom cortesão. Pior ainda: a sua reputação de teórico precedera-o. Era já conhecido como *savant,* como *philosophe.* Ninguém acreditava que um homem que tão sabiamente discorria sobre intervalos, escalas e acordes fosse capaz de escrever música que qualquer pessoa pudesse ouvir com agrado. O próprio Rameau, consciente deste preconceito desfavorável, procurou combatê-lo, sublinhando, numa carta de 1727, que nas suas composições «estudara a natureza» e aprendera a reproduzir as suas «cores e matizes» numa linguagem musical adequada. À falta de melhores oportunidades, escreveu *airs* e danças para três ou quatro pequenas comédias musicais, peças com diálogos falados que eram apresentadas nos teatros populares de Paris. Publicou algumas cantatas (1728) e mais três livros de peças para cravo (1724, c. 1728 e 1741); entretanto, a sua fama como professor e organista começou a atrair alunos. Por fim, em 1731, a sorte mudou: La Pouplinière, o grande patrono da música em França, tomou Rameau sob a sua protecção.

**LA POUPLINIÈRE —** Alexandre-Jean-Joseph Le Riche de la Pouplinière (1693-1762), descendente de uma antiga e nobre família francesa, herdou uma imensa fortuna, que aumentou ainda mais através da especulação e dos rendimentos do lucrativo cargo de cobrador de impostos *(fermier général),* que ocupou, no reinado de Luís XV, entre 1721 e 1738. Tinha duas ou três residências em Paris, bem como várias casas de campo nos arredores da capital. O seu salão era local de reunião de um grupo heteróclito de aristocratas, homens de letras (Voltaire e J. J. Rousseau), pintores (Van Loo e La Tour), aventureiros (Casanova) e, acima de tudo, músicos.

Ávido de novidades, La Pouplinière procurava músicos obscuros, mas promissores, e gostava de promover as suas carreiras. No seu *château* de Passy, nos arredores de Paris, mantinha uma orquestra de catorze elementos, que era reforçada, sempre que necessário, com artistas de fora; a rotina semanal incluía um conceito ao sábado, missa na capela particular, com orquestra, no domingo de manhã, um grande concerto na galeria do *chatêau* no domingo à tarde e um concerto mais íntimo ao serão, depois da ceia — e, além disso, dois ou mais concertos durante o resto da semana. Com tudo isto, La Pouplinière consagrava anualmente uma soma avultada aos seus interesses musicais, e muitas das óperas e concertos orquestrais de Paris eram estreados perante

uma audiência seleccionada no seu *château* antes de serem apresentados ao público em geral. Rameau foi entre 1731 e 1753 organista, maestro e compositor-residente de La Pouplinière. Tinha de compor ou preparar peças não apenas para os concertos e missas, mas também para os bailes, as peças de teatro, as festas, os jantares, os *ballets* e todo o tipo de ocasiões especiais. Dava lições de cravo a Mme de La Pouplinière, e a mulher de Rameau, também ela uma cravista exímia, tocava frequentemente as composições do marido nos concertos de La Pouplinière.

A ambição que Rameau tinha de fazer nome como compositor de ópera veio a concretizar-se pouco depois de La Pouplinière tomar em mãos a sua carreira. Um projecto de ópera sobre um libreto fornecido por Voltaire nunca chegou a ser terminado; em seguida Rameau compôs *Hippolyte* €r *Aricie,* sobre um poema de um famoso libretista, o abade Simon-Joseph Pellegrin, que se estreou em Paris em 1733, quando o compositor tinha já 50 anos. Maior êxito ainda veio a obter em 1735, com *Les Indes galantes,* uma *ópera-ballet.* Dois anos depois surgiu a ópera que é geralmente considerada como a obra-prima de Rameau, *Castor et Pollux.* Em 1739 com-

*Cenário da prisão da ópera* Dardanus, *de Rameau, concebido (1760) por Machy, discípulo de Piranesi. Jean-Nicolas Servandoni fora o pioneiro destes cenários de perspectiva lateral, introduzindo-os na Opera de Paris entre 1726 e 1746. Gravura de Daumont (Paris, Bibliothèque de l'Opéra)*

pôs duas novas obras, uma *ópera-ballet, Les Fêtes d'Hébé, ou les Talents lyriques,* e uma ópera, *Dardanus.* Logo desde o início as óperas de Rameau suscitaram uma autêntica tempestade de controvérsia crítica. A *intelligentsia* de Paris, sempre ávida de batalhas verbais, dividiu-se em dois campos aguerridos, um favorável a Rameau e outro que o atacou violentamente, acusando-o de subverter a boa e velha tradição de ópera francesa à maneira de Lully. Os lullistas achavam a música de Rameau abstrusa, difícil, forçada, grotesca, pesada, mecânica e pouco natural. De nada serviam os protestos de Rameau, nomeadamente o que veio a lume no prefácio a *Les Indes galantes,* onde dizia ter procurado «imitar Lully, não como um servil copista, mas sim tomando, como ele próprio fez, a Natureza — tão simples e tão bela — por modelo». Enquanto prosseguia a querela entre lullistas e rameauistas, a popularidade crescente de Rameau manifestava-se no grande número de paródias das suas óperas que surgiam nos teatros de Paris; paródia nessa época não significava necessariamente uma caricatura ou uma versão burlesca, sendo antes uma imitação ou uma adaptação ligeira e desenvolta do original.

Em 1745 Rameau teve um êxito sem precedentes com a *comédia-ballet La Princesse de Navarre,* apresentada em Versalhes por ocasião do casamento do delfim com a infanta Maria Teresa. O rei recompensou Rameau, pagando as despesas de publicação da obra e concedendo-lhe uma pensão anual, bem como o título honorífico de real compositor de música de câmara.

As últimas obras cénicas de Rameau foram, na sua maioria, de tom mais ligeiro e menos relevantes do que as óperas e *óperas-ballets* da década de 1730; muitas eram meras peças efémeras escritas para ocasiões especiais. Constituem excepção a *comédia-ballet Platée* (1745) e a ópera séria *Zoroastre* (1749), a obra mais importante da última fase de Rameau. Na década de 1750 Rameau viu-se envolvido, sem nada ter feito por isso, numa nova controvérsia, desta vez acerca dos méritos relativos da música francesa e da música italiana. A famosa *guerra dos bufões (guerre des buffons),* como veio a ser conhecida esta querela, será objecto das nossas atenções no próximo capítulo; por agora bastará assinalar que Rameau, o mais eminente dos compositores franceses vivos, se viu incensado por um dos partidos como o campeão da música francesa, assim se tornando o ídolo da mesma facção que vinte anos antes o criticara por não escrever como Lully. A cabeça do partido italiano estava Rousseau, que sempre havia sido um dos mais severos críticos da música francesa, a par de alguns outros *philosophes* que escreveram artigos sobre música para a *Enciclopédia* de Diderot.

Rameau gastou boa parte dos últimos anos de vida a escrever textos polémicos e novos ensaios teóricos. Morreu em Paris em 1764; indomável até ao fim, mas sempre perfeccionista, até no leito de morte arranjou forças para recriminar o padre que lhe administrou os últimos sacramentos por cantar tão mal.

AS OBRAS TEÓRICAS DE RAMEAU — Ao longo de toda a sua vida, Rameau interessou-se pela teoria ou, como se dizia na época, pela «ciência» da música. Nos seus numerosos escritos procurou deduzir das leis da acústica os princípios fundamentais da música, e não somente clarificou a prática musical do seu tempo, como também exerceu na teoria musical uma influência que se prolongou por mais de duzentos anos. Rameau considerou o acorde como o elemento fundamental da música — e não a nota isolada, nem as linhas ou os intervalos melódicos. Defendia que a tríade maior derivava naturalmente da divisão de uma corda em duas, três, quatro e cinco partes iguais, e

mais tarde apercebeu-se de que as séries harmónicas corroboravam a sua tese; em contrapartida, teve mais dificuldades em explicar a tríade menor com base em «princípios naturais», embora tenha instituído a chamada «escala melódica menor». Postulou a construção de acordes por terceiras no interior da oitava, assim alargando a tríade até ao acorde de sétima, e por terceiras e quintas descendentes para os acordes de nona e décima-primeira. O facto de Rameau ter reconhecido a identidade de um dado acorde em todas as suas inversões constituiu uma descoberta importante, tal como o respectivo corolário, a ideia da *basse fondamentale,* ou, como hoje diríamos, da sucessão de harmonias constituída pelas fundamentais dos acordes. Além disso, Rameau definiu os três acordes de tónica, dominante e subdominante como os pilares da tonalidade e relacionou os outros acordes com estes, assim formulando a noção de harmonia funcional, e defendeu ainda a concepção de que a modulação podia resultar da mudança de função de um acorde (na terminologia moderna, um acorde *pivot).* Aspectos hoje menos relevantes foram a sua teoria da derivação de qualquer melodia a partir da harmonia (explícita ou implícita) e as suas ideias acerca da natureza particular de cada uma da tonalidades. As suas especulações e analogias numéricas, que considerava legitimarem matematicamente a teoria da harmonia, foram desacreditadas por cientistas como o enciclopedista Jean Le Rond d'Alembert (1717-1783), que publicou um compêndio da teoria de Rameau, reduzindo-a ao essencial: *Éléments de musique théorique et pratique suivant les príncipes de M. Rameau,* Paris, 1752.

**O ESTILO MUSICAL DE RAMEAU —** Depois de Lully, a ópera francesa evoluiu no sentido de um reforço da já grande proporção de elementos decorativos — espectáculo cénico e *ballet,* com música de orquestra descritiva, danças, coros e canções. A intriga dramática, mesmo nas obras denominadas *tragedies lyriques,* foi-se degradando cada vez mais, quer em importância, quer em qualidade, e a *ópera-ballet* acabou por ser pura e simplesmente um *ballet* e um espectáculo de grande proporções, com um fio condutor tenuíssimo ou até sem qualquer espécie de fio condutor entre as várias cenas. O *«ballet* heróico» *Les Indes galantes* de Rameau, uma das suas obras mais frequentemente executadas, é uma *ópera-ballet:* cada uma das suas quatro *entrées,* ou actos, tem uma intriga independente e cada uma decorre numa parte diferente do Globo, o que serve de pretexto para uma grande variedade de adereços e danças, indo ao encontro da curiosidade do público francês do século xvm pelos cenários e povos exóticos. As *entrées* intitulam-se, respectivamente, «O turco generoso» (o episódio passa-se numa «ilha do oceano Índico» e a intriga é análoga à que Mozart utilizou mais tarde para o seu *Rapto do Serralho),* «Os incas do Peru», «As flores, uma festa na Pérsia», e «Os selvagens» (a localização é «uma floresta da América» e a intriga inclui personagens espanholas e francesas, além dos índios). A música de Rameau, especialmente na *entrée* dos incas, é muito mais dramática do que seria de esperar quando se lê o libreto.

No que diz respeito aos aspectos musicais, as obras dramáticas de Rameau são manifestamente análogas às de Lully. Ambas revelam a mesma preocupação minuciosa com a declamação apropriada e a notação rítmica precisa nos recitativos; ambas entremeiam o recitativo com árias, coros ou interlúdios instrumenais mais melodiosos e formalmente estruturados; ambas seguem a tradição de introduzir, com frequência, longos divertimentos, e (nas primeiras óperas de Rameau) a forma da abertura é a mesma. Todavia, no âmbito desta estrutura genérica, Rameau introduziu muitas alte-

rações, de forma que, na realidade, a semelhança entre a sua música e a de Lully é mais superficial do que essencial.

Talvez o contraste mais relevante resida na natureza das linhas melódicas. O Rameau compositor pôs constantemente em prática a doutrina do Rameau teórico, segundo a qual toda a melodia tem as suas raízes na harmonia. Muitas frases melódicas são claramente triádicas e não deixam qualquer margem de incerteza quanto às progressões harmónicas que deverão estar-lhes subjacentes. Além disso, a harmonia rege-se pelas relações fixas que se estabelecem dentro do sistema tonal maior-menor de dominantes, subdominantes e todos os acordes e modulações secundários. Rameau utilizou uma rica paleta de acordes consonantes e dissonantes, de progressões directas e mais elaboradas e de modulações expressivas, de tal forma que, comparativamente, o estilo de Lully parece desprovido de brilho. As harmonias de Rameau são na sua maioria diatónicas, se bem que ele utilize também ocasionalmente, e com grande eficácia, as modulações cromáticas e enarmónicas: no trio das Parcas, na 5.ª cena do ii acto de *Hippolyte et Aricie* (exemplo 12.1), uma sequência cromática descendente modula rapidamente, passando por cinco tonalidades em outros tantos compassos, assim sublinhando o peso das palavras *Où cours-tu, malheureux? Tremble, fremis d'effroi!* («Para onde corres, desgraçado? Treme, estremece de pavor!»)

***Exemplo 12.1*** – *Jean-Philippe Rameau, modulações em* Hippolyte et Aricie

| | | m | | | m | _ | * | m | - | •É | m | = | H | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| - (sol: Vm) Ré: | | | | A | | | | i: | | m | th | | ré: | | | | |

Rameau foi também um inovador no seu tratamento da forma. Mesmo quando seguiu o modelo da abertura francesa de Lully, como fez em *Castor e Pollux* e *Les Indes galantes,* desenvolveu e aprofundou especialmente o segundo andamento. Algumas aberturas têm uma estrutura formal claramente experimental (por exemplo, a de *Les Fêtes d'Hébé),* e nas suas últimas obras Rameau adaptou livremente a forma em três andamentos da sinfonia italiana. Não raro introduz na abertura um tema que virá depois a ser densenvolvido na ópera, e ocasionalmente (como em *Zoroastre)* a abertura transforma-se numa espécie de poema sinfónico, ilustrando o desenrolar da intriga que vai seguir-se.

Tal como Lully e vários outros compositores franceses, também Rameau utilizou estilos melódicos menos contrastantes para o recitativo e a ária do que os compositores italianos da mesma época. As árias vocais de Rameau, embora de dimensões e géneros variados, podem, na sua grande maioria, ser classificadas basicamente em dois modelos formais: a forma *AB,* relativamente breve, em duas partes, e a forma mais longa, com repetição após uma parte contrastante, quer segundo o esquema *ABA,* como na ária italiana *da capo,* quer com mais de uma repetição, como na forma mais vulgar do *rondeau* francês. Quase sempre, qualquer que seja a forma ou a duração, as árias de Rameau conservam uma certa frieza e contensão, contrastando com a intensidade e o abandono da ária de ópera italiana. A elegância, o pitoresco,

a vivacidade dos ritmos, a plenitude da harmonia e a ornamentação melódica através de *agréments* são as características mais marcantes.

Não queremos com isto dizer que a música de Rameau seja desprovida de forma dramática; as primeiras cenas do i acto de *Castor et Pollux* e o monólogo *Ah! faut-•il* do iv acto, cena 1, de *Hippolyte et Aricie* (NAWM 78) são de uma grandeza nunca ultrapassada na ópera francesa do século xvin. Todavia, os efeitos mais grandiosos das suas óperas são obtidos através do uso conjunto de solista e coro. Os coros, que continuaram a ter um papel importante na ópera francesa muito depois de terem caído em desuso em Itália, são numerosos em todas as obras de Rameau. A invocação ao sol *(Brillant soleil)* no ii acto de *Les Indes galantes* é um excelente exemplo da eficácia da sua escrita coral predominantemente homofónica.

No conjunto, o contributo mais original da Rameau foi dado nos trechos instrumentais das óperas — as aberturas, as danças e as sinfonias descritivas que acompanham a acção em cena. Em todas elas Rameau revelou uma capacidade inventiva inesgotável; temas, ritmos e harmonias têm uma individualidade incisiva e um vigor descritivo inimitável. Os Franceses valorizavam na música, acima de tudo, o seu poder descritivo, e Rameau era o maior pintor musical do país. Os quadros musicais vão das graciosas miniaturas às grandiosas representações da trovoada *(Hippolyte,* i acto), da tempestade *(Les surprises de l'amour,* 1757, m acto) ou do terramoto *(Les Indes galantes,* i acto). A natureza pictória da música é muitas vezes sublinhada por uma orquestração inovadora. O uso que Rameau faz dos fagotes e das trompas e a independência dos instrumentos de sopro de madeira nas últimas partituras estão em consonância com a prática orquestral mais avançada do seu tempo.

As peças para cravo de Rameau têm a mesma textura delicada, a mesma vivacidade rítmica, a mesma elegância do pormenor e o mesmo humor pitoresco que assinalámos nas obras de Couperin. Na sua terceira e última colectânea *(Nouvelles suites de pièces de clavecin,* c. 1728) Rameau fez uma série de experiências com efeitos virtuosísticos um pouco à maneira de Domênico Scarlatti. No campo da música instrumental de conjunto, Rameau publicou uma colectânea de *trio sonatas* intitulada *Pièces de clavecin en concerts* (1741); nelas o cravo não é tratado como um simples acompanhamento, antes participa em pé de igualdade com os outros instrumentos na apresentação e no desenvolvimento do material temático.

**NAWM 78 — JEAN-PHILIPPE RAMEAU,** *Hippolyte et Aricie,* iv **ACTO, CENA** 1, **ÁRIA,** *Ah! faut-il*

Este monólogo é um lamento de Hipólito, que acaba de ser proscrito e separado da sua amada Arícia depois de ter sido falsamente acusado de violar a madrasta. O monólogo ilustra ao mesmo tempo o modo como Rameau permaneceu fiel à tradição de Lully e como dela se afastou. Tal como nas cenas análogas de Lully, encontramos aqui uma combinação de recitativo com um refrão em forma de ária. O refrão, *Ah! faul-il, en un jour, perdre tout ce que j'aime?* («Ah! terei eu de perder num só dia tudo aquilo que amo?»), que se repete duas vezes, é melodioso e medido. O trecho que se segue é bastante próximo da fala, com notas mais breves para cada sílaba e mudanças frequentes de compasso, sem as características de uma melodia bem definida. Rameau substituiu a orquestra de cordas a cinco vozes de Lully por uma orquestra a quatro vozes, acrescida de flautas, oboés e fagotes. Rameau exprimiu a angústia de Hipólito através de uma harmonia extremamente carregada de dissonâncias que actuam como força motriz, como se torna evidente pelo número de sétimas, nonas, quintas diminutas e quartas aumentadas requerido pelas cifras do baixo e ainda através das obrigatórias *appoggiaturas* e outros ornatos indicados na partitura para as diversas vozes.

A obra de Rameau pode ser resumida em três pontos. No estilo heróico e solene das primeiras óperas e *óperas-ballets,* é uma figura representativa do barroco final, comparável a Bach e a Haendel. Mas as características heróicas são sempre acompanhadas, e por vezes até suplantadas, pelo pendor tipicamente francês para a clareza, a graça, a moderação e a elegância e por uma tendência constante para o pitoresco; nestes aspectos podemos compará-lo ao seu contemporâneo Watteau. Por fim, e de uma forma igualmente característica do seu país, ele foi simultaneamente *philosophe* e compositor, teórico e criador; e neste aspecto podemos compará-lo a Voltaire. Estes aspectos não podem ser considerados isoladamente se quisermos compreender plenamente as realizações de Rameau, que foi uma das personalidades musicais mais complexas e ao mesmo tempo mais fecundas do século xvm.

## Johann Sebastian Bach

A vida pacata de Johann Sebastian Bach (1685-1750) foi semelhante à de muitos funcionários musicais bem sucedidos da Alemanha luterana do seu tempo. Bach exerceu funções de organista em Arnstadt (1703-1707) e Mühlhausen (1707-1708), foi organista da corte e mais tarde mestre da capela do duque de Weimar (1708--1717), director musical na corte de um príncipe em Cõthen (1717-1723) e mais tarde *chantre* do colégio de S. Tomás e director musical em Leipzig (1723-1750), cargo de importância considerável no mundo luterano. Ganhou uma certa fama na Alemanha protestante como virtuoso do órgão e autor de obras contrapontísticas eruditas, mas havia, pelo menos, uma meia dúzia de compositores seus contemporâneos que eram mais conhecidos do que ele em toda a Europa. Bach considerava-se a si próprio como um artesão consciencioso que fazia o seu trabalho o melhor que sabia para satisfação dos seus superiores, para deleite e edificação dos seus semelhantes e para glorificar a Deus. Ficaria, sem dúvida, admiradíssimo se lhe dissessem que duzentos anos após a sua morte a sua música seria executada e estudada no mundo inteiro e o seu nome mais profundamente venerado pelos músicos do que o de qualquer outro compositor.

Johann Sebastian pertencia à grande família dos Bachs oriundos da Turíngia, no Centro-Norte da Alemanha, uma família que ao longo de seis gerações, desde a década de 1560 até ao século xix, produziu um número extraordinário de bons músicos e vários compositores famosos. Recebeu as primeiras lições do pai, músico da cidade de Eisenach, e, após a morte deste, em 1695, do irmão mais velho, Johann Cristoph, organista e discípulo de Pachelbel. Estudou a música de muitos outros compositores através do método tradicional, que consistia em copiar ou escrever arranjos das suas partituras, hábito que conservou ao longo de toda a vida. Foi deste modo que se familiarizou com o estilo dos principais compositores da França, da Alemanha, da Áustria e da Itália, assimilando aquilo que cada um tinha de mais meritório. A evolução musical de Bach foi condicionada por cinco factores: a tradição profissional familiar, o método laborioso, mas fecundo, de assimilação de todas as fontes, que consistia em copiar partituras, o sistema setecentista do mecenato (quer o mecenas fosse um indivíduo, a Igreja ou um município), a concepção religiosa da função da arte e dos deveres de um artista e — subjacente a tudo o mais — esse elemento pessoal inexplicável a que damos o nome de *génio.*

Bach compôs praticamente em todas as formas em voga no seu tempo, com excepção da ópera. Uma vez que escreveu fundamentalmente para satisfazer as exigências dos diversos cargos que foi ocupando, as suas obras podem ser agrupadas de acordo com a sequência desses cargos. Deste modo, em Arnstadt, Mühlhausen e Weimar, onde foi contratado para tocar órgão, a maior parte das composições que escreveu foram para este instrumento. Em Cõthen, onde as funções nada tinham a ver com a música sacra, compôs principalmente obras para instrumentos de tecla ou para conjuntos instrumentais, música vocacionada para o ensino e para os divertimentos domésticos ou de corte. Os anos mais produtivos no domínio da cantata e restante música religiosa foram os primeiros que passou em Leipzig, embora algumas das mais importantes obras de maturidade para órgão e outros instrumentos de tecla sejam também do período de Leipzig. Vamos passar em revista as composições de Bach precisamente pela ordem em que cada tipo de obra ocupou a sua atenção à medida que evoluía a sua carreira.

## A música instrumental de Bach

As **OBRAS PARA ÓRGÃO** — Bach recebeu formação de violinista e organista, mas foi a música de órgão que primeiro lhe despertou as atenções enquanto compositor. Ainda rapaz, visitou Hamburgo para ouvir os organistas da cidade, e durante a sua estada em Arnstadt fez uma viagem a pé até Lübeck — uma distância de cerca de 320 km. Aí ficou tão fascinado com a música de Buxtehude que ultrapassou o prazo da sua licença, o que lhe valeu uma reprimenda dos superiores.

As primeiras composições para órgão de Bach incluem prelúdios corais, várias séries de variações *(partitas)* sobre corais e algumas tocatas e fantasias que, pelas suas proporções, carácter difuso e exuberância inventiva, evocam as tocatas de Buxtehude. Mais tarde, aquando da estada na corte de Weimar, Bach interessou-se pela música dos compositores italianos e, com a sua diligência habitual, começou a copiar as suas partituras e a fazer arranjos das suas obras; fez, assim, arran-jos de vários concertos de Vivaldi para órgão ou cravo, escrevendo desenvolvidamente os ornatos, reforçando ocasionalmente o contraponto, acrescentando, por vezes, vozes intermédias. Escreveu também fugas sobre temas de Corelli e Legrenzi. A consequência natural destes estudos foi uma modificação importante no estilo pessoal de Bach: aprendeu com os italianos, em especial com Vivaldi, a escrever temas mais concisos, a clarificar e reforçar a estrutura harmónica e, acima de tudo, a desenvolver temas através de um fluxo rítmico ininterrupto, criando estruturas formais de grande transparência e de proporções grandiosas, com particular destaque para os esquemas e contrastes do concerto com *ritornello.* Estas qualidades vieram combinar-se com uma imaginação prolífica e com um profundo domínio da técnica contrapontística, dando origem ao estilo que hoje identificamos como sendo o seu, mas que, na realidade, é uma fusão de características italianas, francesas e alemãs.

Os **PRELÚDIOS E FUGAS** — Como já referimos, uma das estruturas musicais de grandes proporções que gozavam nesta época de maior favor era a combinação de um prelúdio (ou tocata, ou fantasia) e de uma fuga. A maior parte das composições importantes de Bach nesta forma datam do período de Weimar, embora algumas tenham sido

escritas também em Cöthen e Leipzig. São escritas na linguagem própria do instrumento a que se destinam e são tecnicamente difíceis, mas nunca ostentam um virtuosismo oco.

A tocata em *Ré* menor (anterior a 1708?; BWV, 565)[4] é um bom exemplo da forma fixada por Buxtehude, na qual é entremeada de secções de fantasia livre. Em contrapartida, a *passacaglia* em *Dó* menor (anterior a 1708?; BWV, 582) funciona como um longo prelúdio a uma fuga dupla, um de cujos temas é idêntico à primeira metade do tema da *passacaglia.* Alguns prelúdios são composições longas, em dois ou três andamentos; o da grande fantasia e fuga em *Sol* menor (fuga: Weimar; fantasia: Cöthen; BWV, 542) é uma fantasia/tocata de uma grande riqueza de colorido e uma expressividade apaixonada, com diversos interlúdios contrapontísticos.

Merecem particular destaque a variedade de tipos e a configuração incisiva, quer melódica, quer rítmica, dos temas de fuga de Bach; veja-se o exemplo 12.2.

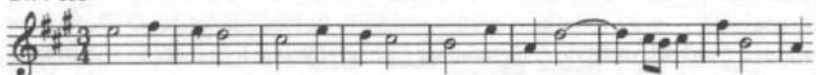
Dos últimos anos de vida de Bach datam o gigantesco prelúdio em *Mi* maior e a fuga («Santa Ana») na mesma tonalidade (BWV, 552), publicados em 1739; constituem, respectivamente, a primeira e última secções da terceira parte da *Clavier--Übung* (numa tradução literal, *Prática do Teclado,* título genérico que Bach deu a quatro colectâneas diferentes de peças de tecla). A parte central deste terceiro volume da *Clavier-Übung* é uma série de prelúdios corais sobre os hinos do catecismo e da missa luteranos *{Kyrie* e *Gloria,* a chamada *Missa brevis).* Numa homenagem simbólica ao dogma da Trindade, Bach escreve, à laia de conclusão, uma tripla fuga com uma armação da clave com três bemóis; cada uma das secções da fuga tem um tema próprio, com uma animação rítmica crescente, e o primeiro tema combina-se contrapontisticamente com cada um dos outros dois. A fuga em várias partes remonta à prática de Buxtehude e de outros mestres mais antigos; Bach já a utilizara numa das suas primeiras obras, a tocata em *Mi* maior (BWV, 566).

**NAWM 101 — JOHANN SEBASTIAN BACH,** *Praeludium et fuga,* BWV, 543

A assimilação de elementos do concerto italiano é evidente num bom número das tocatas e fugas de Bach, especialmente neste prelúdio e fuga em *Lá* menor. No prelúdio a figuração violinística alterna com secções com carácter de tocata, algumas das quais evocam o *tutti* do concerto. A estrutura da fuga é análoga à do *allegro* do concerto; as exposições sobre o tema violinístico surgem, como *tutti,* quer em tonalidades aparentadas, quer na tónica, e os episódios funcionam como secções solísticas; no fim encontramos uma elaborada *cadenza.*

As **TRIO SONATAS —** Menos espectaculares do que os prelúdios e fugas, mas igualmente importantes, são as seis *trio sonatas* (BWV, 525-530) que, segundo o seu biógrafo J. N. Forkel, Bach terá escrito em Leipzig para o filho mais velho, Wilhelm Friedemann. Estas obras revelam o modo como Bach adaptou a *trio sonata* italiana para conjunto, transformando-a numa peça para um executante solista. São escritas numa textura contrapontística de três vozes iguais e independentes, uma para cada teclado

[4] BWV é a abreviatura de *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach (Lista Temático-Sistemática das Obras Musicais de Johann Sebastian Bach),* ed. Wolfgang Schmieder, Leipzig, 1950. Utiliza-se por vezes a abreviatura S. (de Schmieder), em vez de BWV, ao fazer-se referência às obras de Bach.

*Exemplo 12.2 — J. S. Bach, temas de fugas para órgão*

manual e uma para a pedaleira; a ordem dos andamentos (quase sempre *rápido-lento--rápido)* e o carácter geral dos temas atestam a influência dos protótipos italianos.

Os PRELÚDIOS CORAIS — Bach, enquanto organista e luterano devoto, interessou-se naturalmente pelo coral. Entre as cerca de 170 versões de corais que escreveu para órgão, estão representados todos os tipos conhecidos no período barroco; além disso, tal como fez em relação a outras formas de composição, Bach trouxe também ao coral para órgão a sua busca incessante de perfeição artística. Breves prelúdios corais integram a colectânea intitulada *Orgelbüchlein (Pequeno Livro de Órgão),* que Bach compilou em Weimar e nos primeiros anos da estada em Cõthen. A organização e o intuito desta colectânea ilustram diversos pontos essenciais à compreensão de Bach. Ele planeava originalmente incluir nela versões das melodias de corais necessárias às celebrações de todo o ano litúrgico, num total de 164. Embora, na realidade, só tenha chegado a escrever 45, o projecto é bem característico do desejo, sempre presente em Bach, de consumar todas as potencialidades de um dado empreendimento. É por isso que, na sua fase de maturidade, as composições que escrevia eram muitas vezes elementos de um vasto plano de conjunto — por exemplo, o círculo completo de tonalidades em *O Cravo Bem Temperado,* o ciclo de corais do catecismo na *Clavier-Übung,* a ordenação sistemática das *Variações Goldberg,* o desenvolvimento exaustivo de um único tema em *Oferenda Musical* ou a exemplificação de todos os tipos de fuga em *A Arte da Fuga.*

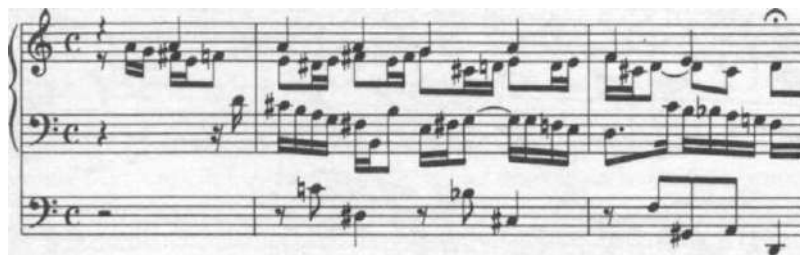
Era também característico de Bach planear uma colectânea tendo em mente um objectivo didáctico. Assim, o título completo do *Orgelbüchlein é «Pequeno Livro de Órgão,* no qual se ensinam ao organista principalmente todas as formas de desenvolver um coral e também como aperfeiçoar a técnica de pedaleira, uma vez que nestes corais a pedaleira é tratada como sendo absolutamente *obbligato* [essencial e não facultativa]». Segue-se depois uma estrofe rimada que podemos traduzir por «Para glória apenas do Altíssimo, e para instrução dos meus semelhantes». É compreensível que Bach, que toda a vida foi um estudante humilde e diligente, tenha sido um professor sábio e dedicado. Tanto para Wilhelm Friedemann como para a sua segunda mulher, Anna Magdalena, escreveu ou compilou livros de pequenas peças de tecla que ensinavam, ao mesmo tempo, a técnica e a arte musical. As *Invenções,* a duas vozes, as *Sinfonias,* a três vozes, são obras musicais didácticas, tal como o primeiro libro de *O Cravo Bem Temperado.*

Não nos surpreende que Bach tenha dedicado um livro de prelúdios corais — música sacra, portanto — ao «Altíssimo», nem que tenha escrito no início das partituras das cantatas e paixões as iniciais J. J. *(Jesu, juva* — Jesus, socorre) e no final a sigla S. D. G. *(soli Deo gloria* — glória só a Deus), mas o leitor moderno poderá ficar admirado ao descobrir que o livro de peças de tecla escrito para Wilhelm Friedemann começa com a fórmula I. N. J. *(in nomine Jesu* — em nome de Jesus) ou ao verificar que Bach definia o objectivo do baixo contínuo como sendo o de «criar uma harmonia agradável ao ouvido, para glória de Deus e para o permissível deleite do espírito». Em suma, Bach não estabelecia uma diferença de princípio entre arte sacra e arte profana, considerando serem ambas igualmente «para glória de Deus»; por vezes, utilizava a mesma música com uma letra sagrada ou profana ou numa obra puramente instrumental: a música do *Hossana* da missa em *Si* menor, por exemplo, fora anteriormente utilizada numa serenata em honra de Augusto II, eleitor da Saxónia e rei da Polónia, por ocasião de uma das suas visitas de estado a Leipzig.

Todas as peças do *Orgelbüchlein* são prelúdios corais em que a melodia se ouve uma vez do princípio ao fim, geralmente no soprano, de forma completa, contínua e facilmente identificável; alguns apresentam a melodia em cânone e três expõem-na com *agréments* bastante elaborados. Em muitos casos as vozes acompanhantes não

**NAWM 99 — BACH, PRELÚDIO CORAL:** *Durch Adams Fali,* BWV, 637

Uma das representações mais gráficas de Bach é este arranjo do coral *Durch Adams Fali ist ganz verderbt* («Com a queda de Adão tudo se corrompeu»). A ideia de «queda» é ilustrada por um motivo descendente espaçado nos pedais, partindo de um acorde consonante e terminando num dissonante — simbolizando o caminho da inocência ao pecado—, enquanto as tortuosas linhas cromáticas das vozes intermédias sugerem ao mesmo tempo a tentação, a culpa e o movimento sinuoso da serpente (exemplo 12.3).

*Exemplo 12.3 — Bach, prelúdio coral:* Durch Adams Fali

derivam dos motivos da melodia do coral, sendo cada uma delas construída do princípio ao fim sobre um único motivo independente. Em certas peças o acompanhamento ilustra a prática — comum a muitos compositores do barroco, especialmente relevante em Schütz e cultivada por Bach com um engenho poético extraordinário — de assinalar, por meio de motivos descritivos ou simbólicos, as imagens visuais ou implícitas do texto coral.

Tais sugestões descritivas ou simbólicas são abundantes nos corais para órgão de Bach, bem como, claro está, nas suas obras vocais; todavia, ele nunca emprega estes recursos descritivos como meros adornos superficiais, utilizando-os sempre como um meio de sublinhar a relevância musical interna de uma dada passagem. Um dos melhores exemplos desta transfiguração poética de uma sugestão externa é a cadência final do prelúdio coral *O Mensch, bewein' dein' Sünde gross* («Deplora, homem, o teu grande pecado») do *Orgelbüchlein,* onde o prolongado *adagissimo* reflecte a palavra *lange* (longo) na última frase do texto do coral (v. a ilustração).

**NAWM 100 — BACH, PRELÚDIO CORAL:** *Wenn wir in höchsten Noten sein*

Temos um bom exemplo das diferenças entre os primeiros e os últimos corais para órgão de Bach nas duas versões que o compositor escreveu do coral *Wenn wir in höchsten Noten sein* («Quando estamos mais necessitados»). Na versão do *Orgelbüchlein* (BWV, 641; NAWM, 100a) a melodia surge com uma ornamentação luxuriante sobre um acompanhamento cujo motivo principal deriva das quatro primeiras notas da melodia. Numa versão mais tardia (BWV, 668 e 668a; esta última é

NAWM, 100b) a mesma melodia é utilizada com um título diferente, Vor *deinem Thron tret'ich hiermit* («Ante o teu trono agora compareço»); nesta versão Bach regressa à velha forma do prelúdio coral à maneira de Pachelbel. A melodia é quase despojada de ornamentos, e cada frase é introduzida por um breve *fugato* sobre o respectivo tema principal nas três vozes mais graves.

*Manuscrito autógrafo de Bach: últimos compassos do prelúdio coral* O mensch, bewein *(BWV, 622), incluído no* Orgelbüchlein *{Berlim, Staatsbibliotek, Mus. ms. Bach P 283)*

Durante o período de Leipzig, Bach compilou três colectâneas de corais para órgão. Os seis corais *Schübler* (BWV, 645-650) são transcrições de andamentos de cantatas. Os dezoito corais (BWV, 651-668) que Bach coligiu e reviu entre 1747 e 1749, compostos em períodos anteriores da sua vida, incluem as mais variadas formas de corais para órgão: variações, fugas, fantasias, trios e prelúdios corais alargados de diversos tipos. Os corais do catecismo da terceira parte da *Clavier-Übung* (BWV, 669-689) agrupam-se aos pares: uma versão mais longa, requerendo a intervenção dos pedais do órgão, e uma versão mais breve (geralmente fugada), apenas para os teclados manuais. Esta ordenação aos pares tem sido, por vezes, encarada como uma alusão simbólica aos catecismos longo e curto, mas, provavelmente, teria simplesmente por objectivo proporcionar aos eventuais compradores a hipótese de escolherem entre as duas versões, conforme o instrumento que tivessem à sua disposição. Todos os posteriores corais para órgão de Bach são de maiores proporções do que os do *Orgelbüchlein;* são também menos intimistas e subjectivos, substituindo a viva-

cidade dos pormenores expressivos das obras mais antigas por um simbolismo mais formal ou um desenvolvimento puramente musical das ideias.

**A MÚSICA PARA CRAVO E CLAVICÓRDIO** — A música de Bach para estes dois instrumentos de tecla inclui, tal como a música para órgão, obras-primas de todos os géneros populares no seu tempo: prelúdios, fantasias e tocatas, fugas e outras peças em estilo fugado, *suites* de danças e variações. Além disso, há ainda as sonatas e caprichos dos primeiros anos de carreira, algumas miscelâneas breves (incluindo muitas peças destinadas ao ensino) e concertos com orquestra. Uma grande parte desta música foi escrita em Cõthen, embora muitas obras importantes tenham sido criadas no período de Leipzig. De um modo geral, as composições de tecla — que não estavam ligadas, ao invés das obras para órgão, a uma tradição local alemã ou a uma liturgia — revelam de modo evidente os aspectos cosmopolitas ou internacionais do estilo de Bach, a conjugação de características italianas, francesas e alemãs.

**As TOCATAS** — Contam-se entre as mais notáveis as tocatas em *Fá#* menor e *Dó* menor (c. 1717; BWV, 910, 911). Ambas começam com passagens livres e escalas em estilo improvisatório. A primeira termina com uma fuga cujo tema é extraído, por transformação rítmica, do tema do segundo andamento — uma reminiscência do antigo *ricercare* com variações. A tocata em *Dó* menor desemboca numa fuga bem característica de Bach, impetuosa e dinâmica, sobre um tema triádico, à maneira de um tema de concerto. A fantasia e fuga cromática em *Ré* menor (Cõthen, c. 1720, revista em Leipzig, c. 1730; BWV, 903) é a maior obra deste género para um cordofone de tecla, digna contrapartida da fantasia e fuga em *Sol* menor para órgão.

**O CRAVO BEM TEMPERADO** — Certamente a mais conhecida das obras de Bach para cordofones de tecla é a famosa série de prelúdios e fugas intitulada *Das wohltemperiert Clavier (O Cravo Bem Temperado).* A i parte ficou pronta em Cõthen por volta de 1722 e a ii parte foi coligida em Leipzig cerca de 1740. Cada parte compõe-se de vinte e quatro prelúdios e fugas, um prelúdio e uma fuga em cada uma das tonalidades maiores e menores. A i parte é mais homogénea no estilo e no propósito do que a ii parte, que inclui composições de muitos períodos diferentes da vida de Bach. Além de pretender demonstrar que era possível — graças à novidade que constituía então a afinação com temperamento igual — utilizar todas as tonalidades, Bach revelou especiais intenções didácticas na i parte.

Na maior parte dos prelúdios dá-se ao executante uma única incumbência técnica bem definida; assim, poderíamos chamar-lhes, recorrendo à terminologia de uma época posterior, estudos — de que alguns dos pequenos prelúdios de Bach (BWV, 933-943), bem como as invenções a duas vozes e as sinfonias a três vozes, podem ser considerados como esboços preliminares. Os objectivos didácticos de *O Cravo Bem Temperado* não se limitam, porém, às simples questões técnicas, pois os prelúdios ilustram diferentes tipos de composição para tecla. No livro i, por exemplo, os n.os 2, 7 e 21 são tocatas, o n.° 8 é uma *trio sonata* grave e o n.° 17 é um *allegro* de concerto.

As fugas, maravilhosamente variadas nos temas, na textura, na forma e no tratamento, constituem um verdadeiro compêndio de todas as possibilidades de escrita

fugada concentrada e monotemática. Está representado o antigo *ricercare* (i parte, n.° 4, em *Dó#* menor), bem como o uso da inversão, do cânone e da aumentação (n.° 8, *Mit>* menor), o virtuosismo na fuga com um final *da capo* (n.° 3, *Dójt* maior), assim como muitos outros estilos. Na n parte a fuga em *Ré* maior (n.° 5) pode ser referida como um extraordinário exemplo de um estrutura musical abstracta e concentrada, utilizando os materiais mais simples, enquanto o prelúdio e a fuga em *Fáf* menor (n.° 14) se destacam pela beleza dos temas e das proporções. Tal como nas fugas para órgão, cada tema das fugas de Bach para cravo ou clavicórdio tem uma personalidade musical claramente definida, sendo toda a fuga o seu desenvolvimento e a sua projecção lógica.

**Comp. 21 (segunda metade)-24 (primeira metade), manuscrito-autógrafo de Bach**

**Comp. 21-26, ed. de Carl Czerny**

**Comp." 22-24, ed. de Hans BischofT**

*Esta passagem do primeiro prelúdio da i parte de* O Cravo Bem Temperado, *de Bach, é aqui apresentada no manuscrito-autógrafo de Bach e em duas edições diferentes: a de Carl Czerny (publicada pela primeira vez na década de 1830), manifestamente baseada numa cópia feita após a morte de Bach, inclui um compasso suplementar, apócrifo, a seguir ao comp. 22; noutros pontos da partitura Czerny acrescenta indicações de fraseado, tempo e dinâmica que não estão presentes no manuscrito de Bach (por exemplo, o* dimin. *do comp. 21); a edição de Bischoff (1883) procura reproduzir a fonte tão fielmente quanto possível — ideal que, embora não deixe de pôr alguns problemas de ordem prática, mereceu a adesão da generalidade dos especialistas da actualidade*

As **SUITES PARA CRAVO** ou CLAvicóRDio — Atestam a influência não só dos modelos alemães, como também dos franceses e italianos. Existem três séries de seis *suites* cada uma: as *suites* francesas (versões originais no *Clavierbüchlein,* Cõthen, 1722--1725), as *suites* inglesas, compostas em Weimar por volta de 1715, e as seis *partitas* publicadas separadamente entre 1726 e 1731 e depois coligidas, também em 1731, formando a i parte da *Clavier-Übung.* A n parte (1735) desta colectânea também inclui uma longa *partita* em *Si* menor, intitulada «Abertura ao estilo francês para cravo com dois teclados».

Não foi Bach quem pôs às *suites* os nomes de «francesas» e «inglesas», e tais designações não têm qualquer pertinência descritiva. Em ambas as séries as *suites* compõem--se dos quatro andamentos de dança tradicionais *{allemande, courante,* sarabanda, jiga), com breves andamentos suplementares entre a sarabanda e a jiga; cada uma das *suites* inglesas começa com um prelúdio. Alguns destes prelúdios ilustram particularmente bem a perícia com que Bach transpunha para teclado as formas musicais italianas de conjunto: o prelúdio da terceira *suite,* por exemplo, é um *allegro* de concerto onde alternam *tutti* e *ritornello.* (Adaptação ainda mais notória da forma do concerto é o *Concerto em estilo italiano,* também incluído na *Clavier-Übung,* n parte, uma peça para cravo que utiliza os dois teclados do instrumento por forma a sublinhar os contrastes *tutti-solo).*

As danças das *suites* inglesas baseiam-se em modelos franceses e incluem diversos exemplos de *double* ou repetição ornamental de um andamento. Nas *suites* francesas o segundo andamento é, na maior parte dos casos, uma *corrente* italiana, e não uma *courante* francesa.

A maioria das danças, especialmente as das *partitas,* são altamente estilizadas; representam o fecho de abóbada desta forma musical barroca. Os prelúdios das *partitas* abrangem diversas formas e tipos da música de tecla do barroco tardio, conforme indicam os próprios títulos: *praeludium, praeambulum,* sinfonia (em três andamentos), *fantasia, ouverture* e *toccata.*

**VARIAÇÕES GOLDBERG** — Numa única obra Bach condensou todos os aspectos relevantes de uma outra forma característica da música de tecla, o tema e variações. A *Ária com* (trinta) *Variações Diferentes,* publicada em Nuremberga, em 1741, como iv parte da *Clavier-Übung* e mais conhecida pelo nome de *Variações Goldberg,* é organizada da mesma forma sistemática que muitas das composições tardias de Bach. O tema é uma sarabanda em duas secções equilibradas, cujo baixo fundamental e cuja estrutura harmónica se mantêm ao longo de todas as trinta variações. As variações agrupam--se três a três, sendo a última de cada grupo um cânone, com os cânones em intervalos sucessivos, do uníssono à nona. A trigésima e última variação, porém, é um *quodlibet,* uma mistura de duas melodias de canções populares, combinadas em contraponto sobre o baixo do tema; segue-se-lhe o tema inicial, repetido *da capo.* As variações não canónicas são de muitos tipos diferentes, incluindo invenções,/«g/ierraí, uma abertura francesa, árias lentas ornamentadas e, a intervalos regulares, trechos brilhantes virtuosísticos para dois teclados. Os diversos climas e estilos destas variações são unificados por meio do baixo e das harmonias recorrentes e também graças à ordem por que estão dispostos os andamentos; o conjunto é uma estrutura de proporções magníficas.

**OBRAS PARA VIOLINO E VIOLONCELO A SOLO** — Bach escreveu seis sonatas e *partitas* para violino solista (Cõthen, 1720; B W V , 1001-1006), seis *suites* para violoncelo solista

(Cõthen, c. 1720; BWV, 1007-1012) e uma *partita* para flauta solista (BWV, 1013). Nestas obras deu provas da sua capacidade para criar a ilusão de uma textura harmónica e contrapontística através das cordas múltiplas ou das linhas melódicas simples que delineiam ou sugerem uma interacção de vozes independentes — técnica que remonta aos compositores para alaúde do Renascimento e está ligada ao estilo dos alaudistas e cravistas franceses. A *chaconne* da *partita* em *Ré* menor para violino solista de Bach é uma das obras mais famosas dentro deste género musical.

SONATAS PARA CONJUNTO — Nas formas musicais para conjunto, ou música de câmara, as composições mais importantes de Bach compreendem sonatas para violino e cravo (Cõthen, 1717-1723; BWV, 1014-1019), para viola da gamba e cravo (Cõthen, c. 1720; BWV, 1027-1029) e para flauta e cravo (principalmente Cõthen, 1717-1723; BWV, 1030-1035). A maior parte destas obras tem quatro andamentos, *lento-rápido--lento-rápido,* como a *sonata da chiesa;* além disso, trata-se quase sempre, na realidade, de *trio sonatas,* uma vez que a parte da mão direita do cravo é muitas vezes escrita como uma linha melódica independente, formando um dueto em contraponto com a melodia do outro instrumento, enquanto a mão esquerda realiza o baixo contínuo.

CONCERTOS — É nos seis concertos que Bach compôs em Cõthen e dedicou, em 1721, ao *margrave* de Brandeburgo (BWV, 1046-1051) que melhor se ilustra a amálgama entre os estilos italiano e francês. Em todos eles, excepto no primeiro, Bach adoptou a sequênica habitual dos concertos italianos, ou seja, três andamentos, *rápido-lento--rápido;* os temas triádicos, os ritmos enérgicos e a forma em *ritornello* dos andamentos *allegro* são também de origem italiana. Mas Bach deixou em todos estes elementos a sua marca pessoal, reforçando a integração temática de *solo* e *tutti,* dando maior fôlego à estrutura formal com efeitos, como as longas *cadenzas* do quinto concerto brandeburguês, e introduzindo fugas elaboradas desenvolvidas, como a fuga em forma *da capo* deste mesmo concerto. O terceiro e o sexto concertos brandeburgueses são concertos de *ripieno,* sem instrumentos solistas; os outros utilizam instrumentos solistas e diversas combinações, contrastando com o corpo da orquestra de cordas e contínuo, sendo, por conseguinte, *concerti grossi.*

Bach escreveu ainda dois concertos para violino solista (e um para dois violinos) e orquestra e foi um dos primeiros a compor (ou arranjar) conceitos para cravo. Escreveu sete conceitos para cravo e orquestra, três para dois cravos, dois para três cravos e um para quatro cravos, sendo este último um arranjo de um concerto de Vivaldi para quatro violinos. A maioria, se não a totalidade, dos concertos para cravo são, com efeito, arranjos de composições para violino do próprio Bach ou de outros compositores. Além disso, Bach aproveitou, retrabalhando-os, vários andamentos das composições de câmara e orquestrais nas cantatas de Leipzig: o prelúdio da *partita* em *Mi* maior para violino solista (BWV, 1006), numa versão orquestral completa, deu origem à sinfonia da Cantata n.° 29; o primeiro andamento do terceiro concerto brandeburguês, com duas trompas e três oboés acrescentados à orquestra, converteu--se na sinfonia da Cantata n.° 174; encontramos nas cantatas nada menos de cinco andamentos de concertos para cravo solista; o coro inicial da Cantata n.° 110 baseia--se no primeiro andamento da *suite* orquestral em *Ré* maior (BWV, 1069).

**As SUITES ORQUESTRAIS —** As quatro *ouvertures* ou *suites* orquestrais (Cõthen e Leipzig; **BWV,** 1066-1069) contêm alguma da música mais exuberante e sedutora de Bach. A terceira e a quarta *suites* (Leipzig, c. 1729-1731), que, além dos habituais instrumentos de cordas e de sopro, incluem trompetes e timbales, destinavam-se, sem dúvida, a serem executadas ao ar livre. A peça vulgarmente conhecida como *Ária para a Corda de Sol* é um arranjo do andamento lento da terceira *suite.*

**OUTRAS OBRAS —** Duas das últimas obras instrumentais de Bach formam, por si sós, uma categoria à parte: *Musikalisches Opfer (Oferenda Musical)* e *Die Kunst der Fuge (A Arte da Fuga).* A primeira baseia-se num tema proposto por Frederico, *o Grande,* da Prússia, sobre o qual Bach improvisou aquando da sua visita ao monarca, em Potsdam, no ano de 1747. De regresso a Leipzig, Bach escreveu e reviu as suas improvisações, dedicando ao rei a obra acabada. Esta inclui um *ricercare* a três e outro a seis vozes, para tecla, e uma *trio sonata* em quatro andamentos para flauta (o instrumento do rei Frederico), violino e contínuo, além de uma dezena de cânones. *A Arte da Fuga,* composta em 1749-1750 e que, tanto quanto se sabe, estaria ainda incompleta à data da morte de Bach, é uma demonstração sistemática e um compêndio de todos os tipos de escrita fugada: compõe-se de dezoito cânones e fugas, no estilo mais rigoroso, todos eles baseados no mesmo tema ou numa sua transformação e dispostos por ordem crescente de complexidade; os mais difíceis e complicados processos contrapontísticos são nesta obra utilizados com a maior desenvoltura e mestria.

## A música vocal de Bach

**BACH EM LEIPZIG —** Em 1723 Leipzig era uma cidade comercial florescente, com cerca de 30 000 habitantes, um conhecido centro de actividade editorial e livreira e a sede de uma antiga universidade. Tinha um bom teatro e uma ópera; esta última, que veio a encerrar em 1729, fora um espinho cravado na carne do predecessor de Bach na igreja de S. Tomás, Kuhnau, que se queixava de que a ópera lhe roubava os melhores cantores. Havia cinco igrejas em Leipzig, além das capelas da universidade; as mais importantes eram as de S. Nicolau e S. Tomás, sendo Bach o responsável pelas actividades musicais desta última.

O colégio de S. Tomás era uma instituição que acolhia tanto alunos externos como internos. Oferecia cinquenta e cinco bolsas de estudo a rapazes e jovens que, como contrapartida, tinham a obrigação de cantar ou tocar nos serviços religiosos de quatro igrejas de Leipzig, além de cumprirem outros deveres musicais, e que, por conseguinte, eram escolhidos com base nas suas capacidades musicais, e não apenas no aproveitamente escolar global. Como *chantre,* Bach ocupava o terceiro posto da hierarquia académica.

A nomeação do *chantre* era feita pelo município, ficando sujeita à confirmação do consistório, a assembleia que presidia aos destinos das igrejas e dos colégios. Bach não era a primeira escolha do município; o consistório queria um músico mais «moderno». O cargo fora oferecido a Telemann, de Hamburgo, e a Christoph Graupner, de Darmstadt, mas Telemann serviu-se desta proposta para obter um aumento de salário em Hamburgo e Graupner não conseguiu que o patrão o dispensasse. Bach, depois de se sujeitar ao habitual exame, através do qual o consistório avaliava a

ortodoxia teológica dos candidatos, foi então eleito por unanimidade e ocupou o cargo em Maio de 1723. O título de Bach era *«chantre* de S. Tomás e director musical de Leipzig». Os seus deveres incluíam quatro horas diárias de aulas (competia-lhe ensinar não apenas música, mas também latim) e ainda a preparação de peças musicais para os serviços religiosos; comprometia-se também, entre outras coisas, a levar uma vida exemplarmente cristã e a não abandonar a cidade sem autorização do prefeito. Ele e a família viviam num apartamento numa das alas da escola, onde só um fino tabique separava o seu gabinete do dormitório dos alunos do 2." ano.

*A Thomaskirche, em Leipzig, onde J. S. Bach foi* Kantor *e* director musices *(1723-1750). O edifício ao fundo da praça, para lá das duas fontes, é a* Thomasschule *(depois das obras de ampliação de 1723), onde Bach ensinou (Berlim, Archiv für Kunst und Geschichte)*

Os habitantes de Leipzig não tinham falta de cerimónias públicas de culto. Havia serviços religiosos diários em todas as igrejas e celebrações nos dias de festa. O programa habitual de domingo nas igrejas de S. Nicolau e S. Tomás incluía três serviços breves, além do serviço principal, que começava às 7 horas da manhã e se prolongava até cerca de meio-dia. Neste serviço o coro cantava um motete, uma missa luterana (apenas *Kyrie* e *Gloria),* hinos e uma cantata. As igrejas de S. Nicolau e S. Tomás apresentavam a cantata em domingos alternados. O *chantre* dirigia o primeiro coro na igreja onde era a vez de executar a cantata, enquanto um seu adjunto dirigia o segundo coro, que interpretava música mais simples, na outra igreja; ao mesmo tempo, um terceiro e um quarto coros, compostos pelos cantores menos dotados, satisfaziam as exigências musicais mais modestas das duas igrejas restantes. Um bilhete do punho de Bach (1730?) fixava um número mínimo de doze cantores (três para cada voz) para cada um dos três primeiros coros e um mínimo de oito para o quarto coro.

As **CANTATAS SACRAS —** Os instrumentistas da orquestra que acompanhava o primeiro coro eram recrutados, em parte, na escola, em parte, entre os músicos da cidade e, em

parte, no *collegium musicum* da universidade, uma associação musical extracurricular vocacionada para a execução de música contemporânea. Foi Telemann que o fundou em 1704, e Bach passou a dirigi-lo a partir de 1729. A orquestra de igreja, para preencher as exigências de Bach, devia compor-se de duas flautas (quando necessário), dois ou três oboés, um ou dois fagotes, três trompetes, timbales e cordas com contínuo — um total de dezoito a vinte e quatro músicos. As condições de que Bach dispunha poderiam não ser as ideais, mas eram de molde a estimularem a capacidade criadora de um compositor: era necessário apresentar, a intervalos regulares, composições novas; havia sempre cantores e instrumentistas disponíveis, mesmo que por vezes não fossem os melhores; o cargo, apesar de todos os pequenos aborrecimentos que lhe acarretava, era seguro e prestigiado.

A cantata sacra, ou *Hauptmusik,* ocupava um lugar de relevo na liturgia luterana de Leipzig. Os temas que versava estavam muitas vezes ligados ao conteúdo dos Evangelhos, cuja leitura precedia a apresentação da cantata na ordem do serviço religioso. Bach esboçou a ordem das várias fases do serviço religioso, com particular destaque para os momentos musicais, no verso da página de rosto da Cantata n.° 61 (v. vinheta), quando visitou Leipzig em 1714.

**BACH: RESUMO DA ORDEM DO SERVIÇO RELIGIOSO EM LEIPZIG** (1714)

*1) Prelúdio. 2) Motete. 3) Prelúdio do* Kyrie, *que é inteiramente executado em música concertada. 4) Entoação diante do altar. 5) Leitura da epístola. 6) Canto da litania. 7) Prelúdio [e execução] do coral. 8) Leitura do evangelho. 9) Prelúdio [e execução] da composição principal [cantata]. 10) Canto do* Credo. *//) Sermão. 12) Após o sermão, como é hábito, canto de vários versículos de um hino. 13) Palavras de instituição [do sacramento]. 14) Prelúdio [e execução] da composição [provavelmente a segunda parte da cantata]. Em seguida, alternadamente, prelúdio e canto de corais até ao final da comunhão* et sic porro.

**Adapt. de *The Bach Reader,* ed. Hans T. David e Arthur Mendel, Nova Iorque. 1945, p. 70.**

No total, as igrejas de Leipzig requeriam cinquenta e oito cantatas por ano, a que se somavam ainda a música da Paixão para a Sexta-Feira Santa, os *magnificats* para as vésperas de três festividades, uma cantata anual para a tomada de posse do conselho municipal e música para ocasiões especiais, como os motetes fúnebres e as cantatas para os casamentos, pela qual o *chantre* recebia um pagamento suplementar. Entre 1723 e 1729 Bach compôs quatro ciclos anuais completos de cantatas, com cerca de sessenta cantatas cada um. Tanto quanto se sabe, terá composto ainda um quinto ciclo na década de 1730 e no início da década de 40, mas muitas destas e das do quarto ciclo não chegaram até nós.

**NAWM 90 — BACH, CANTATA:** *Nun Komm, der Heiden Heiland,* BWV, 61

Uma das cantatas compostas em Weimar, a n.° 61[5], *Vinde, salvador dos gentios,* de 1714, merece um exame particularmente atento. O texto, de Erdmann Neumeister, combina versos de corais, poesia métrica composta pelo autor e prosa da Bíblia.

[5] A numeração das cantatas de Bach segue a da edição Bach Gesellschaft, que é a mesma da BWV. A ordem não é cronológica.

O primeiro andamento baseia-se no texto e na melodia do coral *Nun Komm, der Heiden Heiland,* sobre o qual Bach escreveu uma elaborada variação ao estilo e na forma da abertura francesa. A escolha desta forma é, por si só, relevante, pois Bach preocupava-se nesse momento em assimilar na sua obra os estilos estrangeiros, e ainda porque a cantata foi escrita para a abertura — ou seja, para a *ouverture* — do ano litúrgico: o primeiro domingo do Advento. A justaposição desta forma profana com a reformulação de um hino luterano está cheia de engenho juvenil e é absolutamente convincente enquanto obra de arte.

O primeiro recitativo, sobre uma estrofe de versos irregulares anunciando a vinda do Salvador, recorre a uma técnica da ópera italiana — a *cavata.* Consiste ela em extrair *(cavare)* do último verso ou versos de um recitativo o texto para uma breve passagem de ária. A primeira ária propriamente dita, sobre uma estrofe jâmbica mais formal, é um *siciliano* — outro género lírico, baseado numa dança folclórica — e utiliza uma repetição *dal segno,* ou seja, um *da capo* onde se omite o primeiro *ritornello.* Bach converte a chegada de Cristo à sua igreja numa canção de amor bucólica.

O recitativo seguinte, composto sobre um texto em prosa da Revelação, 3, 20, «Olhai, estou à porta a bater», enquadra as palavras de Cristo em cinco vozes de cordas, tocando em *pizzicato* para evocar o acto de bater à porta. Para a ária seguinte Neumeister escreveu um poema em troqueus, exprimindo os sentimentos do crente que, tendo ouvido Cristo bater à porta, lhe abre o coração. O texto é musicado na forma intimista de uma ária de contínuo com *da capo.* O andamento final é uma elaboração, à maneira de um motete, do *Abgesang* do coral *Wie schön leuchtet der Morgenstern,* sobre os últimos versos da última estrofe, «Vinde, bela coroa da alegria», sendo a coroa sugerida por um círculo de figurações acima das vozes.

Conservaram-se cerca de duzentas das suas cantatas, algumas escritas já em Leipzig, enquanto outras são reformulações de obras mais antigas. Nas primeiras cantatas a resposta poética do compositor às diferentes emoções e imagens do texto flui espontaneamente numa música de intensa expressividade dramática e formas surpreendentemente variadas; em comparação com estas, as ulteriores cantatas de Leipzig são menos subjectivas na expressão dos sentimentos e têm uma estrutura mais regular. Ainda assim, não há descrição de conjunto que possa de algum modo sugerir a riqueza de invenção musical, a mestria técnica e a devoção religiosa das cantatas de Bach. Dois ou três exemplos servirão de introdução a este vasto tesouro musical.

**CANTATAS N.° 4 E N.° 80** — Bach utilizou, das mais variadas formas, melodias de corais nas suas cantatas. A Cantata n.° 4, *Christ lag in Todesbanden* («Jazia Cristo na prisão da morte»), reformulada a partir de uma versão mais antiga e cantada em Leipzig em 1724, constituiu uma excepção digna de registo, pois retoma a velha fórmula das variações sobre um coral. Modelo mais corrente nas cantatas de Leipzig é o que Bach utiliza na n.° 80, *Ein' feste Burg ist unser Gott (Sólida fortaleza é o nosso Deus),* composta em 1715 e revista mais tarde (1723). O coro inicial em *Ré* maior é uma imponente fantasia sobre a melodia e a letra da primeira estrofe do coral. As linhas vocais, livremente adaptadas a partir da melodia do coral, introduzem, sucessivamente, cada frase em forma de fuga, conduzindo ao clímax que é a exposição simples da frase pelo trompete[6] no registo mais agudo, de *clarino,* à qual respondem, em

[6] Crê-se hoje que a parte da trompeta foi acrescentada a esta cantata após a morte de Bach pelo filho Friedemann.

cânone rigoroso, os instrumentos graves. Deste modo, frase a frase, a melodia dá origem a uma ampla estrutura arquitectónica de 223 compassos. O trecho seguinte é um dueto, também em *Ré,* para soprano e baixo. O soprano canta a letra da segunda estrofe do coral com uma versão ornamentada da melodia, enquanto o baixo, numa linha ainda mais ornamentada, mas completamente independente, canta um outro texto, que vai comentando a par e passo o do soprano; as vozes são acompanhadas por uma figuração constante e vigorosa de semicolcheias nas cordas em uníssono e pelo baixo contínuo, que toca colcheias. A textura é, assim, de quatro vozes independentes e contrapontísticas, sendo a mais aguda, o soprano solo, dobrada e ornamentada pelo oboé. Segue-se depois um recitativo e *arioso* para o baixo e uma ária (5/ menor) para soprano, ambos sobre textos poéticos acrescentados. A terceira estrofe é composta em forma de prelúdio coral, sendo a melodia proclamada pelo coro em uníssono, enquanto cada frase é introduzida e acompanhada pela orquestra completa num enérgico ritmo de Vem depois um *recitativo-arioso* para tenor e um dueto tranquilo para tenor e contralto (5o/ maior), e a cantata termina com a quarta e última estrofe do coral, agora numa versão simples, harmónica, a quatro vozes, para todo o coro (a que talvez se associasse também a congregação), com instrumentos a dobrar as partes vocais.

Cantatas como esta, começando com uma longa fantasia coral e terminando com o mesmo coral em harmonia simples a quatro vozes, com eventuais referências, ou versões diferentes, da melodia ou texto do coral nos trechos intermédios, são numerosas nesta fase de Leipzig da carreira de Bach. Tanto no espírito como na forma, as cantatas de Leipzig estão intimamente ligadas à liturgia eclesial, mas não há um esquema uniforme que se aplique a todas elas. Muitas utilizam mais de um coral; noutras o coral só surge no fim; outras ainda aproveitam o texto completo do coral ou uma sua paráfrase, mas com música nova para algumas estrofes; um pequeno número não faz referência a qualquer coral. Existem também algumas cantatas para solista deste período, entre as quais merecem especial destaque a n.° 51, para soprano, e a n.° 82, para baixo.

As **CANTATAS PROFANAS** — Estas cantatas, à maior parte das quais deu Bach o nome de *dramma per musica,* foram compostas para as mais diversas ocasiões. Não raro, Bach utilizou a mesma música em cantatas sacras e profanas; por exemplo, seis trechos da *Oratória de Natal* surgem também em obras profanas, seis da quais em *Hercules auf dem Scheidewege* («Hércules na encruzilhada»; BWV, 213). Entre os melhores «dramas musicais» contam-se *Febo e Pã* (BWV, 201) e *Schleicht, spielende Wellen* («Deslizai, ondas brincalhonas»; BWV, 206), que foi escrito para a festa de aniversário de Augusto III em 1733; a *Cantata do café* (c. 1734-1735; BWV, 211) e a burlesca *Cantata do camponês* (1742; BWV, 212) são exemplos deliciosos da música mais ligeira de Bach. Nalgumas destas cantatas da década de 1730 Bach utilizou experimentalmente o novo estilo *galante.* Moderou a tendência para os acompanhantes elaborados, permitindo que a linha vocal dominasse o conjunto da peça, e inventou melodias simetricamente divididas em frases antecedentes e consequentes, para já não falar no recurso a outros maneirismos do novo estilo lírico.

Os **MOTETES** — A palavra *motete* significava em Leipzig, no tempo de Bach, uma composição para coro, geralmente de estilo contrapontístico, sem partes instrumentais

*obbligato,* sobre um texto da Bíblia ou de um coral. Os motetes cantados nas igrejas de Leipzig eram relativamente breves e serviam de introdução musical ao serviço religioso; tanto quanto sabemos, eram escolhidos de entre um reportório tradicional de obras antigas, não se esperando do *chantre* que escrevesse novos motetes. Os seis motetes de Bach que chegaram até aos nossos dias foram escritos para ocasiões especiais, como serviços de defuntos, funerais ou baptizados. São obras longas, quatro das quais para o coro duplo. As partes vocais são sempre completas em si mesmas, embora no tempo de Bach fossem seguramente cantadas com instrumentos a dobrá-las, tal como sucedia, por exemplo, com o coro inicial da Cantata n.° 38, que é em estilo de motete. Muitos dos motetes incorporam melodias de corais; *Jesu meine Freude* («Jesus, minha alegria»), a cinco vozes, utiliza o coral em seis dos onze andamentos.

O grande *Magnificai* (1723, revisto c. 1728-1731; BWV, 243), para coro a cinco vozes e orquestra, é uma das obras mas melodiosas de Bach, de estilo mais italianizante do que a maior parte da sua música sacra. A *Oratória de Natal* (BWV, 248), escrita em Leipzig em 1734-1735, é, na realidade, uma série de seis cantatas para as festas da temporada do Natal e da Epifania. As narrativas bíblicas (Lucas 2, 1-21; Mateus 2, 1-12) são apresentadas em recitativo; Bach completa-as com árias e corais apropriados que vão explicando ou comentando os vários episódios da história. A designação de «oratória» justifica-se pela presença do elemento narrativo, que, regra geral, não existe na cantata.

As **PAIXÕES** — Bach atinge o ponto culminante da sua obra de música sacra com as composições das *Paixões segundo S. João e S. Mateus.* Estas duas obras, de estrutura essencialmente semelhante, são os exemplos máximos da tradição norte-alemã das paixões segundo os Evangelhos em estilo de oratória. Para a *Paixão segundo S. João* (BWV, 245), além da narrativa do Evangelho (João, 18 e 19, com interpolações de Mateus) e de catorze corais, Bach utilizou também, para alguns trechos líricos suplementares, parte da letra do conhecido poema da *Paixão de B. H. Brockes,* nele introduzindo várias alterações e acrescentando alguns versos da sua lavra. A partitura de Bach, que foi estreada em Leipzig na Sexta-Feira Santa do ano de 1724, sofreu numerosas modificações por ocasião de ulteriores apresentações ao público.

A *Paixão segundo S. Mateus* (BWV, 244), para coro duplo, solistas, orquestra dupla e dois órgãos, estreada, na sua primeira versão, na Sexta-Feira Santa de 1727, é um drama de grandeza épica, a mais nobre e inspirada abordagem deste tema em toda a história da música. O texto é do *Evangelho segundo S. Mateus,* capítulos 26 e 27, narrado pelo tenor solista em recitativo e pelos coros, sendo a narração entremeada de corais, um dueto e numerosas árias, a maior parte das quais precedidas de recitativos em *arioso.* O «coral da *Paixão»* (v. exemplo 8.1) surge cinco vezes, em várias tonalidades e em quatro harmonizações diferentes a quatro vozes. O autor dos textos dos recitativos e árias suplementares é C. F. Henrici (1700-1764; pseudónimo Picander), poeta de Leipzig, que também escreveu muitos dos textos das cantatas de Bach. Tal como na *Paixão segundo S. João,* o coro participa por vezes na acção; outras vezes desempenha, como o coro do teatro grego, o papel de um espectador falante que apresenta ou reflecte sobre os acontecimentos da narrativa. Os coros inicial e final da i parte são grandiosas fantasias corais; no primeiro a melodia do coral é confiada a um coro *ripieno* especial de vozes de soprano.

Quase todas as frases da *Paixão segundo S. Mateus* oferecem exemplos do génio de Bach para conjugar figurações musicais descritivas com efeitos expressivos. Das muitas passagens belíssimas desta obra-prima podemos destacar quatro como dignas de referência especial: o recitativo de contralto *Ah, Golgotha;* a ária de soprano *No amor ora morre o meu salvador;* a última harmonização do coral da *Paixão,* após a morte de Cristo na cruz; os magníficos três compassos do coro sobre as palavras *Na verdade, este era o filho de Deus.*

A *Paixão segundo S. Mateus* é a apoteose da música sacra luterana: nela o coral, o estilo *concertato,* o recitativo, o *arioso* e a ária *da capo* conjugam-se sob a majestosa égide de um tema religioso central. Todos estes elementos, excepto o coral, são igualmente característicos da ópera da mesma época. As qualidades dramáticas, teatrais, das duas *Paixões* são bem evidentes. Se Bach nunca escreveu uma ópera, a linguagem, as formas e o espírito da ópera estão plenamente presentes nelas.

A **MISSA EM** Si **MENOR** — Bach não criou a *Missa em Si menor* como uma obra unificada: coligiu-a entre 1747 e 1749, aproximadamente, a partir de música previamente composta. O *Kyrie* e o *Gloria* foram apresentados em 1733 a Friedrich August II, rei católico da Polónia e eleitor da Saxónia, tendo Bach pedido ao rei, na mesma altura, que o nomeasse para um cargo honorário na capela eleitoral — pedido que só viria a ser satisfeito três anos mais tarde. O *Sanctus* fora executado pela primeira vez no Natal de 1724. Alguns dos restantes andamentos foram adaptados a partir de coros ou cantatas, sendo o texto alemão substituído pelas palavras latinas da missa e a música por vezes retrabalhada. Estão neste caso dois trechos do *Gloria,* o *Gratias agimus* (cuja música se repete no *Dona nobis pacem)* da Cantata n.° 29 (1731) e o *Qui tollis* da Cantata n.° 46 (1723). No *Symbolum nicenum,* como Bach chamou ao *Credo,* os trechos extraídos de composições anteriores foram o *Crucifixus* da Cantata n.° 12 (1714), o *Et expecto* da Cantata n.° 120 (1728-1729; NAWM 91c), o *Pairem omnipotentem* da Cantata n.° 171 (1729?), o *Hossana* de uma longa cantata de 1732 reutilizada em 1734 como Cantata profana n.° 215 e o *Agnus Dei* da Cantata n.° 11 (1735). O *Et resurrexit* poderá basear-se num andamento de concerto que se tenha perdido. Os trechos compostos de novo foram a abertura do *Credo,* o *Et in unum Deum, o Et in spiritu* (NAWM 91a), o *Confiteor* (NAWM 91b) e o *Benedictus.* Dos trechos compostos propositadamente para a missa, o *Credo* e o *Confiteor* são em *stile antico,* enquanto o *Et in unum Dominum,* o *Et in spiritu* e o *Benedictus* são num estilo moderno que constrasta marcadamente com todo o resto da obra. Bach nunca ouviu a missa executada do princípio ao fim, embora algumas partes tenham sido cantadas em Leipzig, onde a liturgia ainda comportava uma forma abreviada da missa latina.

**NAWM 91 — BACH, *Missa em Si menor,* BWV, 232, *Symbolum nicenum (Credo):* EXCERTOS**

**O *Et in spiritum sanctum*** (NAWM 91a), para baixo solista com dois ***oboés d'amore,*** revela, em muitas obras tardias de Bach, uma certa influência do estilo ***galante,*** nomeadamente nas frases repetidas, nas terceiras paralelas e no ritmo harmónico lento. Uma outra feição moderna é a grande preocupação do compositor em subordinar as partes instrumentais à voz, através, por exemplo, da indicação de ***piano*** para os instrumentos ***obbligato,*** quando a voz está a cantar, e de ***forte,*** quando não está. Esta

ária é singularmente monotemática, com o *ritornello* instrumental e a elaboração vocal a partilharem o mesmo material. Os pilares da estrutura são três exposições integrais do *ritornello* de doze compassos em *Lá* maior, *Mi* maior e novamente em *Lá* maior. A conjugação, por vezes menos feliz, entre música e texto sugere que a música terá sido originalmente escrita para uma letra diferente.

Já o *Confiteor* (NAWM 91b) foi, sem dúvida alguma, composto expressamente para este texto. Tal como na abertura do *Credo,* Bach toma aqui o trecho correspondente do *Credo II* gregoriano *(Liber usualis,* p. 67) como *cantus firmus* (que se faz ouvir na voz de tenor a partir do comp. 73). Os trechos corais são escritos em *stile antico,* recorrendo à indicação métrica *alia breve* e aos processos fugados desse estilo. Mas o acompanhamento de contínuo acrescenta-lhes uma feição moderna — o baixo *quasi-ostinato.* Nas palavras *Et expecto* Bach abandonou o *cantus firmus* e escreveu um *addagio* de transição, cheio de intenso cromatismo e dissonâncias, simbolizando a morte, que será desafiada pela ressurreição, a qual é assinalada pela passagem a um andamento mais vivo.

O luminoso *vivace* e *allegro* que se segue, reiterando as palavras *Et expecto ressurrectionem* («E espero a ressurreição»; NAWM 91c) é uma reformulação do coro *Jauchzet, ihr erfreuten Stimmen* («Gritai, alegres vozes»), em que Bach consegue engenhosamente pôr parte da música puramente instrumental do coro da cantata a acompanhar uma fuga coral.

O hábito que Bach tinha de retrabalhar música já composta para novas situações constituía uma adaptação natural à pressão dos seus deveres. Permitia-lhe, além disso, tornar a ouvir sob uma forma diferente trechos musicais a que dedicara uma grande dose de reflexão e energia criadora. Mas nesta obra o seu objectivo não terá sido tanto o de execução imediata como o de fazer um declaração religiosa universal na forma tradicional da missa católica. Desta forma, Bach conferiu a alguns andamentos notáveis, mas efémeros, a perenidade que, indubitavelmente, mereciam. Se concebeu essa missa para a posteridade, o seu êxito ultrapassou todos os sonhos de imortalidade que possa ter alimentado, pois nenhum compositor anterior a ele, exceptuando talvez Palestrina, alcançou a fama que Bach veio mais tarde a conseguir.

**RESUMO** — A descida ao sepulcro e a ressurreição são imagens que até certo ponto resumem fielmente a história da música de Bach. Entre as obras publicadas ou preparadas para publicação pelo próprio Bach contam-se a *Clavier-Übung,* os corais *Schiibler,* as variações *Vom Himmil hoch,* a *Oferenda Musical* e *A Arte da Fuga.* A obra de Bach foi rapidamente esquecida após a sua morte, em virtude de uma viragem radical do gosto musical que se operou em meados do século xvni. Nas décadas em que Bach compôs as obras mais importantes, as de 1720 e 1730, um novo estilo, oriundo das salas de ópera italianas, começava já a invadir a Alemanha e o resto da Europa, fazendo com que muitos achassem ultrapassada a música de Bach. Embora considerando Bach insuperável organista e compositor para instrumentos de tecla, o compositor e crítico Johann Adolph Scheibe (1708-1776) achava boa parte da restante música excessivamente elaborada e confusa (v. vinheta), preferindo o estilo mais melodioso e mais simples de Johann Gottlieb Graun (1703-1771) e Johann Adolph Hasse.

O eclipse de Bach em meados do século xvm não foi, no entanto, total. Embora não tenha sido publicada na íntegra entre 1752 e 1800 nenhuma das suas grandes obras, foram editados alguns prelúdios e fugas de *O Cravo Bem Temperado,* e a

colectânea completa continuou a circular em inúmeras cópias manuscritas. Haydn possuía uma cópia da *Missa em Si menor.* Mozart conhecia *A Arte da Fuga* e estudou os motetes numa visita a Leipzig em 1789. As citações de obras de Bach são frequentes na literatura musical da época, e o importante periódico musical *Allgemeine musikalische Zeitung* trazia um retrato de Bach no frontispício do primeiro número (1789). A plena descoberta de Bach foi, porém, obra do século xix. Esta redescoberta foi assinalada pela publicação da primeira biografia importante (de J. N. Forkel), em 1802, pela reconstituição, levada a cabo por Zelter, da *Paixão segundo S. Mateus* e pela sua execução em Berlim no ano de 1829, sob a direcção de Mendelssohn, e pela fundação, em 1850, da Bach Gesellschafft (Sociedade Bach), cuja edição das obras completas de Bach ficou concluída em 1900.

#### JOHANN ADOLPH SCHEIBE CRITICA O ESTILO DE BACH (1737)

*Este grande homem seria a admiração de todas as nações se tivesse mais amenidade* (Annehmlichkeit), *se não roubasse o elemento natural às suas peças, dando-lhes um estilo pomposo* (schwülstig) *e confuso, e se não ofuscasse a beleza delas com excesso de arte. Como ajuíza pelos próprios dedos, as suas peças são extremamente difíceis de tocar, pois exige que os cantores e os instrumentistas consigam fazer com a garganta e os instrumentos tudo o que ele consegue tocar no cravo. Mas isto é impossível. Cada ornato, cada pequeno enfeite, tudo aquilo que consideramos pertencer ao método de execução, exprime-o ele completamente em notas; e isto não apenas retira às suas peças a beleza da harmonia, como também encobre completamente a melodia do princípio ao fim. Todas as vozes devem conjugar-se umas com as outras e ser de igual dificuldade, e nenhuma delas pode ser identificada como a voz principal. Em suma, ele é na música aquilo que o Sr. von Ixihenstein foi na poesia. O estilo pomposo conduziu-os a ambos do natural ao artificial, do sublime ao obscuro; em ambos adimiramos o árduo labor e o esforço invulgar — labor e esforço que, todavia, são baldados, pois entram em conflito com a Natureza.*

**Excerto de uma carta anónima assinada por «um *Musikant* de talento em viagem», que foi publicada na revista de Scheibe, *Der critische Musikus,* Stück 6, 14 de Maio de 1737, trad. in *The Bach Reader,* ed. Hans T. David e Arthur Mendel, Nova Iorque, 1945, p. 238.**

Começamos a perceber até que ponto Bach ocupa um lugar central na história da música quando nos damos conta de que ele absorveu na sua música a multiplicidade dos géneros, estilos e formas cultivados no século xvni, desenvolvendo em cada um deles potencialidades até então desconhecidas, e, além disso, que na sua música as exigências muitas vezes conflituosas da harmonia e do contraponto, da melodia e da polifonia, atingem um equilíbrio tenso, mas satisfatório. Não é fácil explicar em poucas palavras a vitalidade perene da sua música, mas entre as qualidades que nela mais se destacam podemos apontar os temas concentrados e individualizados, a copiosa inventividade musical, o equilíbrio entre as forças harmónicas e as contrapontísticas, a força do ritmo, a clareza da forma, a imponência das proporções, o uso imaginativo das figurações descritivas e simbólicas, a intensidade da expressão, sempre controlada por uma ideia arquitectónica dominante, e a perfeição técnica de todos os pormenores.

# George Frideric Haendel

Comparado com Vivaldi, Rameau e Bach — cada qual integrado na sua tradição nacional —, Haendel (1685-1759) foi um compositor completamente internacional; a sua música tem ao mesmo tempo a seriedade alemã, a suavidade italiana e a imponência francesa. Estas qualidades amadureceram em Inglaterra, o país que estava então em melhores condições de acolher um tal estilo cosmopolita; além disso, a Inglaterra forneceu a tradição coral que tornou possíveis as oratórias de Haendel. A influência de Vivaldi sobre o mundo musical foi imediata, embora tenha morrido completamente ignorado em 1741; a obra de Rameau só mais lentamente deu frutos, e fê-lo exclusivamente no domínio da ópera e da teoria musical; a obra de Bach permaneceu numa relativa obscuridade durante meio século. Haendel, porém, foi internacionalmente conhecido em vida e continuou a ser lembrado, pelo menos pelas oratórias, por gerações sucessivas.

A CARREIRA DE HAENDEL — Não havia músicos na família de Haendel, mas o talento do rapaz era tão evidente que o pai o autorizou, embora a contragosto, a receber lições de Friedrich Wilhelm Zachow, compositor, organista e director musical da principal igreja da cidade natal de Haendel, Hala, na Saxónia. Sob a orientação de Zachow, Haendel tornou-se um organista e cravista exímio, estudou violino e oboé, recebeu uma sólida formação no domínio do contraponto e familiarizou-se com a música dos compositores italianos e alemães da época através do método tradicional e eficaz, que consistia em copiar as suas partituras. Matriculou-se na Universidade de Hala em 1702; com 18 anos foi nomeado organista da catedral. Pouco depois, no entanto, resolveu abandonar a carreira musical de *chantre,* para que Zachow o preparara, em favor da ópera. Partiu para Hamburgo (então o mais importante centro da ópera alemã), onde permaneceu de 1703 a 1706. Aí estabeleceu relações com diversos músicos, principalmente com Mattheson e Keiser. Com 19 anos de idade compôs a primeira ópera, *Almira,* que foi apresentada na Ópera de Hamburgo em 1705.

De 1706 a meados de 1710 Haendel esteve em Itália, onde em breve foi reconhecido como um dos mais promissores entre os jovens compositores e onde se ligou aos principais mecenas e músicos de Roma, Florença, Nápoles e Veneza. O seu grande patrono foi, neste período, o marquês Francesco Ruspoli, que lhe ofereceu um lugar de músico-compositor em Roma e nas suas propriedades da província. Haendel conheceu Corelli, Antonio Caldara (c. 1670-1736) e os dois Scarlattis; Domênico, o filho, era exactamente da mesma idade que Haendel, e os dois entraram num concurso para executantes de instrumentos de tecla no palácio do cardeal Pietro Ottoboni e ficaram amigos. Conheceu também Agostino Steffani, cujo estilo musical, a par dos de Corelli e Alessandro Scarlatti, influenciou a sua obra. Em resumo, estes anos italianos foram decisivos para a ulterior carreira de Haendel. As suas principais composições deste período foram vários motetes latinos, uma oratória, um grande número de cantatas italianas e a ópera *Agrippina,* que foi apresentada, com enorme sucesso, em Veneza no ano de 1709. Os alicerces do estilo de Haendel estavam já consolidados quando deixou a Itália, com 25 anos, para ir ocupar o cargo de director musical da corte de Hanover.

**HAENDEL EM LONDRES** — Esta nomeação veio, afinal, a constituir um simples episódio. Quase de seguida partiu para Londres de licença, onde permaneceu durante a temporada de 1710-1711 e fez sensação com a ópera *Rinaldo*. No Outono de 1712 obteve uma nova licença para se deslocar a Londres, com a condição de regressar «dentro de um prazo razoável». Ainda não regressara quando, passados dois anos, o seu amo, o eleitor de Hanover, foi coroado como rei Jorge I de Inglaterra. Durante algum tempo o músico, sentindo-se em falta, não se atreveu a aparecer na corte. Diz a lenda que Haendel reconquistou as boas graças do rei compondo e dirigindo uma *suite* de peças para instrumentos de sopro, executada como surpresa dedicada ao monarca durante um passeio de barco no Tamisa; estas peças, ou pelo menos algumas delas, foram publicadas em 1740 sob o título *Water Music*. Beneficiando da protecção da família real, de Lord Burlington, do duque de Chandos e de outras personagens influentes, Haendel instalou-se definitivamente em Londres, onde viria a fazer uma carreira longa e próspera.

A ópera italiana estava na moda. Cerca de sessenta nobres e cavalheiros tinham organizado em 1718-1719 uma sociedade por acções, a Royal Academy of Music, para apresentar óperas ao público londrino. Contrataram, como compositores, Haendel e dois músicos italianos, Giovanni Bononcini (1670-1747) e Filippo Amadei (período de actividade de 1690-1730). Bononcini, que já produzira muitas óperas em Roma, Berlim e Viena, tornou-se durante algum tempo o maior rival de Haendel em Londres. A Royal Academy of Music teve o período mais florescente entre 1720 e 1728; para ela compôs Haendel algumas das suas melhores óperas, como *Radamisto* (1720), *Ottone* (1723), *Giulio Cesare* (1724), *Rodelinda* (1725) e *Admeto* (1727). Os cantores mais temperamentais criavam por vezes problemas; em 1727 um espectáculo foi até animado por uma luta livre no palco entre as duas sopranos principais:

> [...] houve na ópera grandes distúrbios, causados pelos partidários das duas famosas damas rivais, Cuzzoni e Faustina. A contenda, de início, foi travada apenas com assobios de um lado e palmas do outro, mas decorrido algum tempo os adversários passaram aos miados e a outras grandes indecências. E, muito embora estivesse presente a princesa Carolina, não houve respeito que contivesse a grosseria dos contendores[7].

O grande sucesso popular de *The Beggar's Opera (A Ópera do Mendigo)* no ano de 1728 demonstrou que o público inglês começava a estar cansado da ópera italiana, e a academia começou a ter dificuldades financeiras. Em 1729 os proprietários da academia decidiram dissolver a empresa; então, com um sócio, Haendel tomou conta do teatro, no duplo papel de compositor e empresário. Todavia, uma organização rival, a Ópera da Nobreza, que contratara o compositor napolitano Nicola Porpora (1686-1768) e os mais famosos cantores de toda a Europa, a tal ponto dividiu o público inglês que em 1737 as duas companhias estavam praticamente falidas. As principais óperas de Haendel neste período foram *Orlando* (1733) e *Alcina* (1735). Em *Xerxes* (1738) e *Deidamia* (1741), a primeira francamente cómica e a segunda subtilmente satírica, Haendel abandonou muitas vezes o estilo mais pesado, trocando-o pela nova linguagem melodiosa então em voga em Itália. Nenhuma das duas

[7] *British Journal* de 10 Junho de 1727, cit. *in* Otto Erich Deutsch, *Handel, a Documentary Biography,* Nova Iorque e Londres, Adam e Charles Black, 1955, p. 210.

óperas teve grande êxito na altura, mas *Xerxes* veio a tornar-se uma das obras preferidas dos teatros modernos.

Apesar dos sucessivos fracassos, Haendel não pôs de parte a forma musical da ópera. Só na temporada de 1738-1739, quando verificou que o montante das assinaturas era insuficiente, é que começou a compor uma oratória, *Saul.* Nela utilizava uma orquestra nova, incluindo três trombones, um carrilhão e grandes caixas de rufo, e a obra foi bem recebida das seis vezes que foi apresentada ao público em 1739. O convite para escrever o *Messias* para a cidade de Dublin fez com que concentrasse a atenção neste novo género, a oratória em inglês, que permitia montar espectáculos menos dispendiosos e para o qual, além disso, existia um público burguês potencialmente numeroso que nunca apreciara grandemente o divertimento aristocrático que era a ópera em italiano. Haendel já antes fizera algumas experiências no domínio das formas musicais da família da oratória com letra inglesa, cujos exemplos mais notáveis são a serenata *Acis and Galatea* (1718), a oratória *Ester* (executada pela primeira vez como *masque* por volta de 1720 e apresentada ao público numa versão revista em 1732) e uma composição sobre a ode *Alexander's Feast,* de Dryden, em 1736. Em 1739 já tomara forma a oratória haendeliana sobre um tema bíblico e com coros, *Saul* e *Israel no Egipto.*

Após o sucesso do *Messias* em Dublin, em 1742, Haendel e John Rich, empresário que produzira *The Beggar's Opera,* alugaram um teatro para apresentarem anualmente oratórias quaresmais; estes espectáculos tinham como atracção suplementar a presença do compositor, que improvisava ao órgão durante os intervalos. Foram estes concertos que lançaram os alicerces da imensa popularidade de Haendel junto do público inglês, popularidade que conferiu à sua obra, durante mais de um século, um lugar cimeiro na vida musical inglesa. Das suas vinte e seis oratórias em inglês, as mais importantes, além das já mencionadas, foram *Semeie* (1744), sobre um texto mitológico de Congreve (originalmente escrito em 1709 como libreto de ópera), e as oratórias bíblicas *Judas Macabaeu* (1747) e *Jefté* (1752).

Haendel naturalizou-se cidadão inglês em 1726. Os Ingleses, que sempre o haviam considerado uma autêntica instituição nacional, tinham bons motivos para isso, pois Haendel passou em Londres quase toda a vida adulta e foi para o público britânico que escreveu as obras pelas quais ainda hoje é lembrado; foi a figura mais importante da música inglesa desse tempo, e foi o público inglês que alimentou o seu génio e permaneceu fiel à sua memória. O seu corpo foi sepultado, com honras públicas, na abadia de Westminster. O seu carácter dominador e independente fez dele um homem temível em todos os domínios, e não apenas nas questões estritamente profissionais: a oposição representada pela Ópera da Nobreza, por exemplo, era não só musical, como também política. Haendel foi satirizado como sendo um glutão e um tirano, mas os aspectos mais desagradáveis da sua personalidade tinham como contrapartida um grande sentido de humor e eram resgatados por uma natureza generosa, honrada e profundamente piedosa (v. vinheta).

As **SUITES E SONATAS** — Entre as obras de Haendel para tecla contam-se três séries de concertos para cravo ou órgão, duas colectâneas de *suites* para cravo, publicadas, respectivamente, em 1720 e 1733, e um certo número de peças variadas.

As *suites* incluem não apenas os habituais andamentos de dança, como também espécimes da maior parte das formas musicais para tecla cultivadas na época. A co-

*Frontispício da oratória profana de Haendel* O Festim de Alexandre, *baseada no poema de John Dryden. Por baixo do retrato do compositor, pintado por Jacob Houbraken, vemos uma cena evocativa dos poderes da música: uma ilustração da lenda segundo a qual o tocador de cítara Timóteo teria, com a sua música, incitado Alexandre à batalha, mas, como é evidente, a oratória não era encenada {Londres, John Walsh, 1738)*

nhecida série de variações intitulada *The Harmonious Blacksmith (O Ferreiro Harmonioso)* — o título só lhe foi posto no século xix — é a ária (com variações) da quinta *suite* da primeira colectânea. Haendel compôs cerca de vinte sonatas a solo e um número menor de *trio sonatas* para diversas combinações de instrumentos. Na maioria delas a influência dominante é a de Corelli, mas a sofisticação das harmonias e a fluência dos *allegros* assinalam uma fase mais tardia do estilo italiano.

Os **CONCERTOS** — As obras instrumentais mais relevantes de Haendel são as que escreveu para orquestra completa, incluindo as aberturas das óperas e oratórias, as duas *suites* conhecidas como *Water Music (Música Aquática,* 1717) e *Music for the Royal Fireworks (Músicapara o Real Fogo-de-A rtifício,* 1749) e, acima de tudo, os concertos. Existem seis conceitos para instrumentos de sopro de madeira e cordas, geralmente chamados *concertos para oboé,* e doze *grandes concertos,* Opus 6, compostos em 1739.

No conjunto, os concertos Opus 6 apresentam uma combinação de elementos retrospectivos e modernos, com predomínio dos primeiros. A concepção de base é a

CHARLES BURNEY DESCREVE A PERSONALIDADE DE HAENDEL

*Haendel era um homem de grande porte, um tanto corpulento e desajeitado nos movimentos, mas a sua fisionomia, que recordo tão perfeitamente como a de um homem que ainda ontem tenha visto, era cheia de ardor e dignidade e como que transmitia uma impressão de superioridade e de génio.*

*Era impetuoso, áspero e peremptório nas maneiras e na conversação, mas totalmente desprovido de maldade ou malevolência; na verdade, conservava um humor e uma jovialidade fundamentais até nos mais violentos acessos de ira ou de impaciência, que, com o seu inglês imperfeito, eram extremamente risíveis. A propensão natural para fazer espírito e humor e o modo feliz como relatava episódios banais de uma forma nada banal permitiam-lhe colocar as pessoas e as coisas em situações muito ridículas [...]*

*Conhecia demasiado bem o valor do tempo para o gastar em ocupações ou com companhias fúteis, por mais elevado que fosse o seu estatuto. Amante da sua arte e diligente em cultivá-la e exercê-la como profissão, levou uma vida estudiosa e sedentária, que só muito raramente lhe pemitja tomar parte no convívio mundano ou nos divertimentos públicos [...] A expressão habitual de Haendel era um tanto soturna e carrancuda, mas, se porventura* sorria, *fazia-o como Sua Majestade o Sol, quando irrompe por trás de uma nuvem negra. Havia um súbito clarão de inteligência, espírito e bom humor a iluminar-lhe a fisionomia, como raras vezes terei visto noutra pessoa.*

**Charles Burney, *An Account of the Musical Perfomances in Westminster Abbey and lhe Pantheon {...] 1784 in Commemoration of Haendel,* Londres, 1785, pp. 31-37.**

mesma que encontrámos nas obras de Corelli, ou seja, uma *sonata da chiesa* para orquestra completa. As peças obedecem à estrutura convencional em quatro andamentos, *lento-rápido-lento-rápido,* com um *allegro* fugado, mas a este esquema são geralmente acrescentados um ou dois andamentos suplementares, que podem ser em ritmo de dança. Regra geral, as partes dos solistas não contrastam de forma muito acentuada com os *tuttis:* de facto, na maioria dos andamentos, as cordas do *concertino* ou se limitam a tocar do princípio ao fim em uníssono com o *ripieno* ou só isoladamente em breves interlúdios semelhantes a trios, e, quando há passagens extensas para os violinos solistas, geralmente não diferem, nem no material temático nem no estilo, das passagens de *tutti.* Só muito raramente, e como que acidentalmente, é que Haendel imita Corelli, atribuindo figurações decorativas a um violino solista (por exemplo, nos n.os 3, 6 e 11). Aliás, o tom solene e sério e a textura contrapontística predominantemente densa da música são menos característicos da década de 1730 do que do início do século, período em que Haendel formou o seu estilo pessoal em Itália. Mas, conservadora ou não, a música dos concertos é fascinante, original e extremamente variada.

O sexto concerto, em *Sol* menor, é um bom exemplo da amplitude da escrita orquestral de Haendel. Ao *larghetto* e *ajfettuoso* inicial segue-se um vigoroso *allegro* fugado, belíssimo exemplo de andamento de *concerto ripieno.* O segundo andamento lento, em *Miï, é* um vasto panorama pastoral em forma de *musette en rondeau.* O *allegro* seguinte começa com um *tutti* solidamente construído e prossegue à maneira de Vivaldi, com o primeiro violino a destacar-se pela figuração solística independente. Há ainda um breve *allegro* final análogo a um minuete, com uma textura

homofónica pouco densa, a três vozes, e na forma habitual, bipartida, das peças de dança, como o *finale* de uma sinfonia. A maior parte dos restantes concertos Opus 6 são igualmente variados; a qualidade de cada um dos temas, o fluxo inesgotável da capacidade inventiva e a grandeza de proporções garantiram a estas obras um lugar permanente no reportório.

As **ÓPERAS** — Durante muito tempo o público, em geral, considerou Haendel quase exclusivamente como um compositor de oratórias; no entanto, ao longo de trinta e cinco anos da sua vida, a principal ocupação de Haendel foi compor e dirigir óperas, contendo estas tantos trechos musicais dignos de memória como as suas oratórias. Numa época em que a ópera era o grande centro de interesse de todo e qualquer músico ambicioso Haendel conquistou um lugar de destaque entre os seus contemporâneos. As óperas foram levadas à cena não apenas em Londres, mas também, com bastante frequência, na Alemanha e na Itália, ainda em vida do compositor.

A escolha dos libretos por parte de Haendel dependia de muitos factores. O facto de as obras se destinarem a um público que não entendia o italiano exigia-lhe que tivesse em mente o elenco que poderia reunir para uma determinada ópera, pois os Londrinos estavam mais interessados em ouvir determinados cantores do que propriamente no tema ou no enredo. Ainda assim, o libreto tinha de ser de molde a inspirar as melhores invenções musicais de Haendel, dando largas à expressão dos sentimentos em torno dos quais eram compostas as árias. Muitas vezes Haendel escolhia determinado tema porque o vira tratado por outro compositor e lhe parecia possível adaptá-lo a uma produção em Londres. O facto de ter assistido em Florença, no ano de 1709, ao *Radamisto* de Nicola Fago poderá tê-lo levado a retomar o mesmo tema em 1720, embora com um libreto diferente, e *Ottone* (1723) poderá ter sido inspirado pelo *Teofane* de Lotti, que ouviu em Dresden em 1719. O gosto de um mecenas, nomeadamente o apreço de Lord Burlington pelos clássicos, foi decisivo na escolha de *Teseo* (1713), tragédia baseada no *Thésée* de Quinault, musicado por Lully em 1675, ou de *Lucio Cornélio Sila* (1713), com uma intriga clássica romana, ou de *Amadigi di Gaula* (1715), outro produto do teatro clássico francês. Nalguns libretos pode destacar-se uma motivação política, como, por exemplo, em *Muzio Scevola* (1721), onde os defensores do republicanismo poderiam evocar os aristocratas apoiantes da London Royai Academy, ou em *Floridante* (1721), cujo protagonista pode identificar-se com John Churchill, duque de Marlborough, ou ainda em *Riccardo Primo* (1727), que celebra a coroação de Jorge II por analogia com Ricardo Coração de Leão. Estes três textos foram escritos por Paolo Rolli, que residia em Londres e era protegido dos patrocinadores aristocráticos da ópera[8].

Os temas destas óperas são os que eram hatibuais na época: histórias de magia e aventuras maravilhosas, como as que giram em torno das cruzadas, nos relatos que delas fizeram Ariosto e Tasso, ou, mais frequentemente, episódios das vidas dos heróis da história romana, livremente adaptados, por forma a criarem um máximo de situações dramáticas. A estrutura musical é também a mesma do início do século xvin. A acção desenvolve-se através do diálogo em *recitativo secco,* com momentos espe-

[8] Para uma análise destes e de outros factores na escolha de libretos por parte de Haendel, v. Reinhard Strohm, *Essays on Handel and Italian Opera,* Cambridge, 1985, «Handel and his Italian opera texts», pp. 34-79.

cialmente intensos, como os solilóquios, sublinhados através do *recitativo obbligato,* ou seja, acompanhado pela orquestra. Para estes recitativos acompanhados — como, de resto, para muitos outros aspectos das suas óperas — Haendel encontrou modelos notáveis nas obras de Alessandro Scarlatti e Francesco Gasparini. As personagens reagem liricamente à situação que se desenvolve no diálogo através de árias solísticas *da capo.* Cada ária pretendia dar expressão musical a um único sentimento ou emoção, ou por vezes a duas emoções contrastantes, mas relacionadas entre si. Os dois tipos de recitativo combinam-se por vezes livremente com breves árias ou *ariosos* (curtas passagens melodiosas, flexíveis na forma e no ritmo, de estilo silábico e sem repetição de texto), criando grandes sequências cénicas que fazem lembrar a liberdade da ópera veneziana do século xvn e ao mesmo tempo anunciam já os métodos de Gluck e outros compositores da segunda metade do século xvm. Encontramos exemplos de tais sequências cénicas em *Orlando* (final do n acto) e, em menor escala, em *Giulio Cesare* (i acto, cena 7, e IH acto, cena 4 — para esta última v. NAWM 80). Sinfonias instrumentais assinalam os momentos-chaves da intriga, como, por exemplo, as batalhas, as cerimónias ou os encantamentos, e algumas óperas incluem também *baileis.* São raros os conjuntos maiores do que duetos, como o são igualmente os coros, a maioria dos quais não passam, num sentido estrito, de conjuntos em estilo coral com um único cantor para cada parte.

**NAWM 80 — GEORGE FRIDERIC HAENDEL,** *Giulio Cesare,* **IH ACTO, CENA** 4

Nesta cena César surge numa praia depois de ter fugido a nado das tropas inimigas. A cena começa com um *ritornello,* descrevendo a brisa marinha a que César se dirige na sua ária, mas este é interrompido por um recitativo com acompanhamento de cordas. Nesse recitativo César faz um balanço da situação, perguntando, em tom sobressaltado: «Para onde irei? Quem me ajudará? Onde estão as minhas tropas?» Cada pergunta é sublinhada por notas pontuadas nas cordas, produzindo o efeito de uma fanfarra dissonante e distorcida. Voltamos depois a ouvir por instantes o *ritornello,* antes de César iniciar a sua ária, *Aure deh per pietà* («Brisas, por amor de Deus»), acompanhada pela música da brisa. Após a secção intermédia, onde seria de esperar uma repetição *da capo,* surge um recitativo acompanhado, ilustrando o momento em que César se apercebe da situação desesperada em que se encontra. Só depois disto é cantado o *da capo.* Alterando ligeiramente a sucessão convencional dos trechos musicais, Haendel criou uma cena cheia de atmosfera, tensão e realismo (v. exemplo 12.4).

*Exemplo 12.4—George Frideric Haendel,* Giulio Cesare, *;;/ acto, cena 4, ária:* Aure deh per Pietà

*Mas vejo a toda a minha volta, juncado de armas e cadáveres, este infausto campo de batalha, que por certo será um mau presságio. Brisas, por amor de Deus, soprai no meu peito [...]*

Os compositores de ópera desta época proporcionavam a cada cantor árias que pusessem em evidência a gama das suas capacidades musicais e histriónicas; além disso, as árias tinham de ser distribuídas de acordo com a importância de cada elemento do elenco. Dentro dos limites impostos por estas exigências, um compositor tinha, ainda assim, uma grande liberdade para aplicar a sua capacidade inventiva. Haendel, como a maior parte dos compositores do século xvni, era capaz de compor em qualquer momento uma ópera suficientemente boa para satisfazer as expectativas e gozar do breve êxito então habitual, mas conseguia também, de vez em quando, criar obras-primas, como *Ottone* ou *Giulio Cesare.* As suas partituras são notáveis pela grande variedade de tipos de árias, uma variedade que extravasava os limites de qualquer classificação rigorosa. As árias vão dos brilhantes exercícios de *coloratura* às canções lentas, patéticas, de uma expressividade sublime, como é o caso de *Cara sposa,* em *Rinaldo,* ou de *Se pietà,* em *Giulio Cesare;* árias imponentes e grandiosas, com ricos acompanhamentos contrapontísticos e *concertato,* alternam com melodias simples, ao gosto popular, ou com árias *all'unisono,* em que as cordas tocam, do princípio ao fim, em uníssono com a voz; outras canções ainda são em ritmos de dança. As danças pastoris são exemplos particularmente dignos de registo de descrição musical setecentista da Natureza. Nem todas as árias de Haendel são na forma *da capo;* as que foram compostas na década de 1730, em particular, utilizam formas mais simples e abreviadas.

A medida que se aproximava do final da sua carreira lírica, Haendel enveredou cada vez mais pelo estilo ligeiro e melódico dos modernos compositores italianos então em voga, especialmente em *Xerxes* (1738) e *Deidamia* (1741). Não deixa de ser irónico que uma das peças mais conhecidas de Haendel, o *Largo de Xerxes,* que mais tarde se tornou famosa em transcrições instrumentais, seja uma ária composta neste estilo bastante incaracterístico (v. NAWM 79a).

**NAWM 82 — HAENDEL, *Xerxes,* i ACTO, EXCERTO**

Nesta cena 1 do i acto o rei Xerxes dirige-se ao seu plátano preferido: *Ombra mui fú di vegetabile cara ed amabile* («Nunca a sombra de uma planta foi tão digna de amor e estima»). Haendel trabalhou este texto herói-cómico da forma mais adequada, com uma solenidade ingénua. As frases, de grande fluência melódica, claramente articuladas, homofonicamente acompanhadas, são a antítese da ária *da capo* barroca.

Na cena 3 Arsâmenes e Xerxes encontram Romilda a meditar acerca da liberdade com que corre o regato, à beira do qual se encontra: Và *godendo vezzoso e bello*

(NAWM 82b). A melodia desenvolve-se em frases bem definidas, de dois compassos, com um ou outro prolongamento de *coloratura* (v. o exemplo 12.5). As flautas e os violinos respondem em eco à bonita melodia da voz, mas sem lhe obstruírem o caminho, evitando uma relação concertante; em vez disso, concluem o trecho com uma longa recapitulação. Este estilo cativante, que constitui, sem sombra de dúvida, uma concessão ao gosto da época, é bem característico da presente obra, que encontramos também ocasionalmente nas oratórias posteriores, as quais, no entanto, recorrem geralmente ao estilo habitual, mais pesado, de Haendel.

*Exemplo 12.5 — Haendel,* Xerxes, */ acto, cena 3, ária:* Và godendo vezzoso e bello

W=. senza sordim

0

P

li

***Vai correndo alegremente, gracioso e belo, o regato em liberdade.***

As **ORATÓRIAS** — As oratórias inglesas de Haendel constituem um género novo, que não pode ser equiparado à oratória italiana nem às óperas londrinas. A oratória italiana do século xvin pouco mais era do que uma ópera de tema sacro, apresentada em forma de concerto, em vez de ser encenada; o próprio Haendel escrevera em Roma uma obra desse gébero, *La ressurrezione* (1708). As oratórias inglesas constituem um prolongamento desta tradição pelo facto de os diálogos serem também nelas compostos como recitativos e os versos líricos como árias. A maior parte das árias destas obras não diferem em nenhum aspecto importante — nem na forma, nem no estilo musicial, nem na natureza das ideias musicais, nem na técnica de expressão das emoções — das árias das suas óperas. Também como nas óperas, o clima de cada ária é preparado, e a ária em si é introduzida, pelo recitativo que a precede. Mas Haendel e os seus libretistas trouxeram às oratórias elementos que eram estranhos à ópera italiana e tinham origem na *masque* inglesa, no hino coral, no teatro clássico francês, na antiga tragédia gregra e na *história* alemã. As adaptações de ordem prática ao

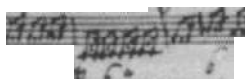
ambiente londrino contribuíram igualmente para fazer das oratórias de Haendel algo de diferente da ópera convencional do século xvm.

Fundamental é o facto de os libretos das oratórias de Haendel serem em inglês. O italiano usado nas óperas cativaria, sem dúvida alguma, o público londrino mais *snob,* embora a maior parte dos ouvintes mal conseguissem, caso tal lhes fosse pedido, traduzir sem ajuda meia dúzia sequer de palavras dessa língua. O uso do inglês era gratificante para a classe média e, além disso, implicava que se pusesse de lado, pelo menos, uma parcela do absurdo e da afectação que faziam parte integrante dos libretos de ópera habituais, pois já era possível escondê-los pudicamente sob a capa de uma língua estrangeira. Mais importante ainda, era necessário encontrar uma nova gama de temas. A mitologia clássica e a história da antiguidade serviam muito bem para o público aristocrático, que, fosse qual fosse o estado real dos seus conhecimentos, se sentia obrigado a fingir-se minimamente familiarizado com tais assuntos.

Um manancial de história e mitologia bem conhecido da classe média protestante inglesa era a Bíblia, ou, mais precisamente, o Antigo Testamento, incluindo os livros apócrifos. Todas as oratórias bíblicas de Haendel, em especial as mais populares, se baseiam em episódios do Antigo Testamento (até o *Messias* inclui mais textos do Antigo do que do Novo Testamento, excepto na terceira parte). Além disso, temas como *Saul, Israel no Egipto, Judas Maccabaeus* e *Joshua* (Josué) tinham ainda um atractivo suplementar, baseado noutro factor que não a familiaridade com as antigas narrativas sagradas: era impossível que o público inglês, numa época de prosperidade e expansão imperial, não sentisse uma certa afinidade com o povo eleito de outrora, cujos heróis triunfavam por especial favor de Jeová. Haendel foi por mais de uma vez escolhido para ser o porta-voz musical em ocasiões de relevância nacional, como sucedeu com os seus quatro hinos para a coroação de Jorge II (1727), com o hino fúnebre para a rainha Carolina (1737), o *Te Deum* de acção de graças pela vitória militar inglesa em Dettingen no ano de 1743 e a *Música para o Fogo-de-Artifício,* celebrando a paz de Aix-la-Chapelle. A oratória *Judas Maccabaeus* (1747), bem como a *Occasional Oratório* do ano interior, foram escritas para homenagear o duque de Cumberland pela sua vitória de Culloden sobre os rebeldes hacobitas. Mas, mesmo quando não tinham relação imediata com um determinado evento, muitas oratórias de Haendel conseguiam fazer vibrar no público inglês a corda patriótica.

Estas oratórias não eram música sacra. Destinavam-se às salas de concertos e estavam muito mais próximas de uma representação teatral do que de um serviço religioso. Nem todas as oratórias de Haendel eram sequer sobre temas religiosos. Algumas, como *Semeie* e *Hércules* (1745) são mitológicas. Outras, como *O Festim de Alexandre,* a *Ode para o Dia de Santa Cecília* (1739) e a última obra de Haendel, *O Triunfo do Tempo e da Verdade* (1757), são alegóricas. A dramaturgia do libreto é variável: *Susana* (1749, *Teodora* (1750) e *José e os Seus Irmãos* (1744) são praticamente óperas no pleno sentido do termo. A maioria das oratórias bíblicas mantém-se muito próxima da narrativa original, mas o texto é reescrito em recitativos (umas vezes em prosa, outras em verso rimado), árias e coros. *Israel no Egipto,* em contrapartida, relata a história do êxodo exactamente nas palavras das Escrituras. O *Messias* também tem um texto exclusivamente bíblico, mas é a menos típica das oratórias de Haendel, pois não conta uma história: é uma série de meditações sobre a ideia cristã da redenção, começando nas profecias do Antigo Testamento e seguindo a vida de Cristo até ao seu triunfo final.

A inovação mais importante que Haendel introduziu nas suas oratórias foi, sem sombra de dúvida, a utilização do coro. É certo que o coro já desempenhava o seu papel nas oratórias latinas e italianas de Carissimi, mas as oratórias posteriores incluíam, quando muito, alguns «madrigais» e trechos de conjunto, por vezes assinalados com a indicação *coro.* A primeira formação musical de Haendel familiarizara-o com a música coral luterana da Alemanha e também com a combinação do coro com a orquestra e os solistas, que era característica dos centros católicos da Alemanha, mas foi a tradição coral inglesa que mais o influenciou. Haendel atingiu o perfeito domínio desta linguagem musical inglesa com os hinos *chandos,* escritos entre 1718 e 1720, obras-primas da música sacra anglicana, a que o compositor muitas vezes foi buscar material para ulteriores composições.

**O ESTILO CORAL DE HAENDEL** — O carácter monumental do estilo coral de Haendel revelou-se particularmente adequado às oratórias, onde se punha mais a tónica na expressão colectiva do que na expressão individual. Haendel usou muitas vezes os coros na oratória onde na ópera surgiria uma ária, ou seja, fazendo um comentário ou uma reflexão oportuna acerca da situação criada pelo desenrolar da acção. A natureza colectiva do grupo coral tende, inevitavelmente, a conferir a esses momentos uma certa impessoalidade, um pouco à maneira do que sucedia com os coros do teatro

*Página do coro* How dark, O Lord, are Thy decrees, *da oratória* Jephta, *de Haendel (v.* ***NAWM*** *89, comp. 16-24). No rodapé Haendel escreveu, em 13 de Fevereiro de 1751, que a vista fraca o obrigava a parar temporariamente de compor (Londres, British Library)*

grego: um dos mais primorosos entre muitos exemplos que encontramos nas oratórias de Haendel é o coro *How dark, O Lord, are Thy decrees* («Como são obscuros, Senhor, os Vossos desígnios») da oratória *Jephta (Jefté).* O coro de Haendel também participa na acção, nomeadamente em *Judas Maccabaeus;* é um elemento de certas cenas secundárias, como em *Solomon,* ou desempenha até o papel de narrador, como em *Israel no Egipto,* onde o recitativo coral *He sent a thick darkness* («Enviou trevas espessas») é um trecho notável, quer pela forma invulgar, quer pelas estranhas modulações e pela escrita pictórica.

**NAWM 89 — HAENDEL,** *Jephta,* **II ACTO, CORO:** *HOW dark, O Lord, are Thy drecrees!*

Tal como os coros da tragédia grega, este é um comentário dos Israelitas, e, por extensão, dos espectadores, acerca da terrível situação de Jefté, obrigado a sacrificar a própria filha. Divide-se em quatro partes. As palavras iniciais são introduzidas e acompanhadas por lúgubres acordes dos instrumentos de cordas, num inexorável ritmo pontuado. A primeira voz a entrar executa um salto da sexta menor, enquanto as outras a imitam com intervalos mais pequenos, mas depois o coro prossegue homofonicamente. Segue-se uma secção em cânone, assinalada pela indicação de *larghetto,* com um tema cheio de saltos de grande amplitude, sobre as palavras *All our joys to sorrow turning* («Todas as nossas alegrias se converteram em tristeza»). Temos em seguida uma fuga tensa, cujo tema deriva de um dos temas de uma missa de Frantisek Habermann, a quem Haendel foi buscar ainda outros motivos para esta oratória. Há um determinado momento, a meio da fuga, que se assemelha extraordinariamente ao *Et in terra pax* do *Gloria* de Habermann [v. exemplo 12.6, *a)* e *b)*].

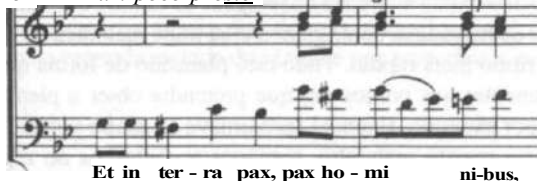
*Exemplo 12.6*

***a)* Haendel, *Jephta,* II acto, *How dark, O Lord***

*a tempo ordinário*

**no we mor-tals know be - low**

**no cer - tain bliss**

***b)* Frantisek Habermann, *Gloria* da missa**

***c)* Haendel, *larghetto* de *How dark, O Lord***

**Larghetto** **orch.**

A última parte é um *larghetto* em compasso ternário sobre o texto *Yet on this maxim still obey, whatever is, is right* («Obedece pensando nesta máxima: aquilo que é é o que tem de ser»). A música correspondente às palavras *whatever is, is right* e a figuração orquestral em uníssono que enquadra esta música servem de refrão para o coro completo, contrastando com a textura mais leve do resto do texto [exemplo 12.6, *c)]*. Os intervalos diminuídos e o cromatismo ilustrados nestes exemplos ocupam um lugar de destaque em todo este trecho, onde se exprime a angústia e o pessimismo, um dos últimos que Haendel compôs antes de perder a vista.

O simbolismo musical descritivo e afectivo é um dos aspectos mais evidentes e mais cativantes da escrita coral de Haendel. É claro que a ilustração de determinadas palavras e a figuração descritiva — a linguagem musical dos afectos — eram processos universalmente utilizados, mas Haendel aplicou-os muitas vezes de forma especialmente feliz. Encontramos muitos exemplos em *Israel no Egipto:* as representações bastante literais das rãs, das moscas, do granizo e das restantes pragas do Egipto são mais divertidas do que propriamente impressionantes, mas o simbolismo profundo e comovente de *The people shall hear* («O povo ouvirá») eleva este coro a alturas que até o próprio Haendel raramente terá igualado noutros trechos. Há uma aplicação jocosa da ilustração de palavras no *Messias* que se revela singularmente apropriada às circunstâncias se nos lembrarmos de que a música, com excepção dos últimos compassos, foi adaptada a partir de um dueto italiano bastante frívolo que Haendel compusera pouco antes. Nele o coro canta «Ali we sheep *have gone astray* [linhas melódicas divergentes]; we have *turned* [uma figuração rápida, rodopiante, que nunca se afasta do ponto de partida] every one *to his own way* [insistência teimosa numa única nota repetida]»; mas o ponto a que se pretende chegar é revelado de repente, com uma incomparável força dramática, na solene *coda:* «and the Lord hath laid on Him the iniquity of us ali». Contraste dramático semelhante, embora menos marcado, é o que ouvimos no coro *For unto us a child is born.* A música é extraída de uma outra parte do mesmo dueto italiano; os alegres trilos que celebram o nascimento do Redentor conduzem às enérgicas marteladas haendelianas sobre as palavras *Wonderful, Counsellor, the Mighty God.*

Passagens como esta revelam o Haendel dramaturgo, o insuperável mestre dos efeitos grandiosos. Haendel sabia escrever eficazmente para um coro, num estilo mais simples do que o de Bach, menos finamente cinzelado, menos subjectivo, não tão sistematicamente contrapontístico. Fazia alternar as passagens de textura abertamente fugada com blocos compactos de harmonia, contrapunha uma linha melódica de notas prolongadas a uma outra em ritmo mais rápido. Tudo está planeado de forma que as vozes se conjuguem perfeitamente; nos pontos em que pretendia obter a plenitude máxima de sonoridade coral, por exemplo, Haendel aproximava as quatro vozes umas das outras, baixos e tenores no registo mais alto, sopranos e contraltos no registo médio. Esta fórmula foi muitas vezes utilizada nas cadências finais tipicamente haendelianas: um coro *allegro* culminando num acorde inconclusivo; um momento de silêncio tenso; depois os acordes da cadência final em três ou quatro harmonias esplêndidas, sonoras, *adagio,* onde o coro, numa grande explosão de som, resume todo o sentido da música anterior.

**As FONTES DE HAENDEL —** Passagens extraídas das obras de outros compositores, como a que assinalámos no coro de *Jefté* atrás analisado (NAWM 89), eram frequentes não

só na música de Haendel, mas também na de muitos outros compositores do século xviii. A maior parte das vezes era às suas obras mais antigas que Haendel ia buscar material, mas há também um número considerável de casos em que o faz em relação a outros compositores; três duetos e onze dos vinte e oito coros de *Israel no Egipto,* por exemplo, foram extraídos na totalidade ou em parte de obras de outros músicos, enquanto outros coros são arranjos de obras anteriores do próprio Haendel. E detectaram-se mais destes «empréstimos», embora não em tão grande escala, em muitas das composições de Haendel escritas depois de 1737. Ao compor a oratória *Saul* (1739) Haendel utilizou seis passagens do *Te Deum* de Francesco Antonio Urio (c. 1631-1719). Uma delas é o coro *Sanctum quoque Paraclitum*[9], que Haendel reformulou na fuga do coro *The youht inspir'd by Thee* («O jovem por Vós inspirado»). Essencialmente, Haendel imitou a entrada emparelhada das duas primeiras vozes de fuga, mas inventou um novo contratema de semínimas repetidas para as palavras *And headlong drove that impious crew* («E repeliu aquela turba ímpia»), o que confere ao coro um carácter e uma animação inteiramente novos.

Houve quem conjecturasse que Haendel recorria a tais «empréstimos» como um meio de ultrapassar a inércia que por vezes o dominava ao começar uma nova obra, em particular depois de 1737, ano em que foi vítima de um acidente vascular e de um colapso nervoso. Todavia, seja como for, Haendel não pode ser criticado por plágio como o seria um compositor moderno. A imitação, a transcrição, a adaptação, a reformulação e a paródia de obras alheias eram práticas universais e universalmente aceites. Quando Haendel tomava de empréstimo algum trecho ou algum motivo, geralmente «pagava com juros», revestindo o material utilizado de uma nova beleza e preservando-o para gerações que de outro modo dificilmente teriam sabido da sua existência.

RESUMO — A grandeza e a relevância histórica de Haendel assentam, em grande medida, na sua contribuição para o reportório vivo da música, que nunca deixou de ser executada. A sua música envelheceu bem, pois utilizou processos já então no ar e que viriam a ter grande importância no novo estilo de meados do século XVIII. O relevo que Haendel deu à melodia e à harmonia, por oposição aos processos mais rigorosamente contrapontísticos de Bach, aliou-o estreitamente ao gosto do seu tempo. Haendel não teve par como compositor coral em estilo grandioso. Foi um mestre consumado do contraste, não só na música coral, mas em todos os domínios que abordou. O seu apelo deliberado a um público burguês, através das oratórias, foi uma das primeiras manifestações de uma mutação social que continuou a operar-se ao longo da segunda metade do século e que teve efeitos profundos no campo da música.

# Bibliografia

## Colectâneas de música

*Bach*

Johann Sebastian Bach, *Werke,* 61 vols., *in* 47 Jahrgänge, Leipzig, Bach-Gesellschaft, 1851-1899, supl., 1926, reed., excepto Jg. 47, Ann Arbor, J. W. Edwards, 1947, e, em for-

[9] Publ. *in* Händel, *Werke,* ed. Friedrich Chrysander, *Supplemente unthaltend Quellen zu Handels Werken 2,* Leipzig, 1902, 64-67.

mato reduzido, 1969, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke,* Kassel, Bärenreiter, 1954-, e *Faksimile-Reihe Bachser Werke und Schriftstücke,* Leipzig, Deutsche Verlag fur Musik, 1955-.

Christoph Wolff (ed.), *J. S. Bach, Organ Chorales from the Neumeister collection,* Yale University, ms. LM 4708, que contém corais para órgão inéditos de Bach, Kassel, Bärenreiter, New Haven, Yale University Press, 1985.

*Mass in B minor,* ed. fac-similada e comentada por A. Dürr, Kassel e Nova Iorque, Bärenreiter, 1965; *Cantata n." 4, Christ lag in Todesbanden,* ed. G. Herz, Nova Iorque, Norton, 1967; *Cantata n." 140, Wachet auf,* ed. G. Herz, Nova Iorque, Norton, 1972, inclui uma cronologia revista das obras vocais de Bach; estas duas obras estão também editadas nas Norton Critical Scores. Para traduções de textos de cantatas, v. Charles Sanford Terry, *J. S. Bach, Cantata Texts,* Londres, Constable & Co., 1926.

Wolfgang Schmieder (ed.), *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach,* BWV, 6.ª ed., Wiesbaden, Breitikopf & Härtel, 1977. Trata-se de um índice sistemático e temático completo das obras de Bach, com referências à edição da Sociedade Bach e também a outras edições completas mais recentes. V. também Hans-Joachim Schulz e Christoph Wolff, *Bach Compendium: Analytisch-bibliographisches Repertorium der Werke Johann Sebastian Bachs,* i parte, Leipzig e Dresden, Peters, 1985 para informação sobre as fontes e sobre a literatura bibliográfica e analítica acerca do conjunto da obra de Bach, completando o BWV. Há mais duas partes em preparação.

May DeForest McAll, *Melodic Index to the Works of J. S. Bach,* Nova Iorque, Peters, 1962. Um índice útil, que identifica os títulos das obras de Bach quando delas conhecemos apenas a melodia.

### *Haendel*

Georg Friedrich Haendel, *Werke,* ed. F. Chrysander, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1858--1903, reed. Ridgewood, N. J., Gregg International, 1965-1966. Esta edição consta dos vols. 1-48, 50-94, e seis vols, de suplementos; os vols. 49 e 95-96 nunca chegaram a sair. V. também *Hallische Händel-Ausgabe,* ed. M. Schneider e R. Steglich, Kassel, Bärenreiter, 1955-. Para uma lista completa das composições de Haendel, v. A. Craig Bell, *Chronological-Thematic Catalogue, 2."* ed., Darley, Eng., The Grian-Aig Press, 1972; v. ainda o catálogo temático de B. Baselt no *Händel-Handbuch,* vols. 1-3, Kassel, Bärenreiter, 1978-1986.

### *Rameau*

Rameau, *Ouevres completes,* ed. Saint-Saens, Paris, A. Durant et Fils, 1895-1924, reed. Nova Iorque, 1968, 18 vols, in-20, incompleta. Está projectada uma nova edição.

### *Vivaldi*

Muito pouca da música vocal de Vivaldi está disponível em edições modernas; da sua música instrumental está publicada mais de metade. Existe uma edição resumida, bastante prática, das suas obras, ed. A. Fanna, Roma, Edizioni Ricordi, 1947-; catálogo temático das obras instrumentais também nesta edição de A. Fanna, Milão, Edizioni Ricordi, 1968. Existem vários outros catálogos temáticos, incluindo o que constitui o *2°* vol. de M. Pincherle, *Vivaldi,* Paris; Floury, 1948. O mais completo é o de P. Ryom, *Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis, 2.'* ed., Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1977. O Istituto Italiano Antonio Vivaldi prepara neste momento um nova edição crítica da música de Vivaldi (Milão, Ricordi, 1982-).

## Leitura aprofundada

*Bach*

Existe um volume de bibliografia dos *Bach Yearbooks (Anuários Bach),* 1905-1984, compilado por C. Wolff, *Bach, Bibliographie: Nachdruck der Verzeichnisse des Schriftums über Johann Sebastian Bach, Bach-Jahrbuch 1905-1984,* Kassel, Merseburger, 1985.

As biografias mais antigas de Bach, de Spitta *et ai,* não são de grande utilidade, uma vez que a investigação sobre Bach fez progressos consideráveis desde a data da sua publicação. V. Friedrich Blume, «Outlines of a new picture of Bach», in *Music and Letters,* 44, 1963, 214--227, e *in* GLHWM, 6, 28-41, que analisa os resultados da investigação sobre Bach desde 1950. Bons estudos de conjunto sobre a vida e obra de Bach são o de Karl Geiringer, *Johann Sebastian Bach,* Nova Iorque, Oxford University Press, 1966, e de Malcolm Boyd, *Bach,* Londres, Dent, 1983.

Uma antologia documental inestimável é a de Hans David e Arthur Mendel, *The Bach Reader,* Nova Iorque, Norton, 1966; contém, traduzidas para inglês, fontes importantes em que se baseia o nosso conhecimento da vida e fama de Bach, além de ensaios acerca da música de Bach e do acolhimento que mereceu por parte do público.

Sobre Bach é a sua família, v. Karl Geiringer, *The Bach Family,* Londres, G. Allen Unwin, 1954, reed. Nova Iorque, 1971, P. M. Young, *The Bachs, 1500-1850,* Nova Iorque, Crowell, 1970, e C. Wolff *et ai, The New Grove Bach Family,* Nova Iorque, Norton, 1983.

Outros livros sobre Bach e a sua música: Barbara Schwendowius e Wolfgang Dömling (eds.), *J. S. Bach, Life, Times, Influence,* Kassel, Bärenreiter, 1976; Robert C. Marshall, *The Compositional Process of J. S. Bach: a Study of the Autograph Scores of the Vocal Works,* Princeton, Princeton University Press, 1972; Frederick Neumann, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach,* Princeton, Princeton University Press, 1978; C. S. Terry, *Bach's Chorales,* 3 vols., Cambridge, Cambridge University Press, 1917-1921; Peter F. Williams, *The Organ Music of J. S. Bach,* 2 vols., Cambridge, Cambridge University Press, 1980-1984, que comenta as peças uma por uma.

Entre os artigos com interesse refiram-se os seguintes: Robert Marshall, «Bach the progressive», MQ 62/3, 1976, 313-357, e GLHWM, 6, 149-193, que analisa a influência sobre Bach dos seus contemporâneos de Dresden e do primeiro estilo clássico italiano; Frederick Neumann, «Bach: progressive or conservative, and the authorship of the Goldberg aria», MQ 71, 1985, 281-294, em resposta ao artigo de Marshall.

*Haendel*

Obras recomendadas: Paul Henry Lang, *George Frideric Haendel,* Nova Iorque, Norton, 1966; Otto E. Deutsch, *Haendel, a Documentary Biography,* Nova Iorque e Londres, Adam and Charles Black, 1955, que inclui também uma vasta bibliografia; H. C. Robbins Landon, *Haendel and His World,* Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1984; Gerald Abraham (ed.), *Haendel: a Symposium,* Londres, Oxford University Press, 1954, colectânea de ensaios sobre a vida e a música de Haendel, e *The New Grove Haendel,* de Winton Dean e Anthony Hicks, Nova Iorque, Norton, 198-.

Sobre as óperas de Haendel, W. Dean e J. Merrill Knapp, *HaendeTs Operas, 1724-1726,* Oxford e Nova Iorque, Clarendon Press, 1987, W. Dean, *Haendel and the Opera Seria,* Berkeley, University of California Press, 1969, Rinhard Strohm, *Essays on Haendel and Italian Opera,* Cambridge, Cambridge University Press, 1985, que inclui também estudos sobre A. Scarlatti e Vivaldi, Ellen Harris, *Haendel and the Pastoral Tradition,* Londres, Oxford University Press, 1980, e «The Italian in Haendel», JAMS 33, 1980, 468-500, que compara os estilos musicais de A. Scarlatti e de Haendel.

O longo capítulo intitulado «Origin of the Italian opera in England and its progress there during the present century», da *General History of Music,* de Burney, livro 4, cap. 6, inclui uma lista pormenorizada das óperas de Haendel em Londres e muitas observações sobre a sua música. Este capítulo encontra-se na 2." ed. da obra de Burney, F. Mercer (ed.), 2 vols., Londres, G. T. Foulis, 1935, pp. 651-904.

Sobre o *Messias,* v. Robert Manson Myers, *Haendel's «Messiah», a Touchstone of Taste,* Nova Iorque, Macmillan, 1948, Jens Peter Larsen, *HaendeTs «Messiah»: Origins, Compostion, Sources,* 2." ed., Nova Iorque, Norton, 1972, e W. Dean, *HaendeTs Dramatic Oratorios and Masques,* Londres, Oxford University Press, 1959.

Alguns artigos de pormenor sobre Haendel (por exemplo, sobre os hinos *chandos* e sobre Haendel em Hanover) estão incluídos em Peter Williams (ed.), *Bach, Haendel, Scarlatti: Tercentenary Essays,* Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

Um guia bibliográfico útil é o de Mary Ann Parker-Hale, *George Frideric Haendel,* Nova Iorque, Garland Publishing, 1985.

*Rameau*

*Complete Theoretical Writing,* ed. E. Jacobi, 6 vols., AIM, séries misc. 3; *Treatise on Harmony,* trad., com introd. e notas, de Philip Gossett, Nova Iorque, Dover, 1971. O estudo mais completo sobre Rameau em língua inglesa é o de Cuthbert Girdlestone, *Jean-Philippe Rameau, His Life and Work,* Nova Iorque, Dover, 1969; v. também J. Anthony, *French Baroque Music from Beaujoyeulx to Rameau,* Nova Iorque, Norton, 1974, e N. Demuth, *French Opera: Its Development to the Revolution,* Sussex, Artemis Press, 1963.

*Vivaldi*

Marc Pincherle, *Vivaldi, Genius of the Baroque,* trad, de C. Hatch, Nova Iorque, Norton, 1957; Michael Talbot, *Vivaldi,* Londres, Dent, 1978; *Opera and Vivaldi,* M. Collins e E. Kirk (ed.), Austin, University of Texas Press, 1984. O melhor estudo de conjunto é o de Walter Kolneder, *Vivaldi,* trad, de B. Hopkins, Berkeley, University of California Press, 1971.

A estrutura geral do concerto vivaldiano reflecte-se de forma clara na obra de J. J. Quantz, *Essay on How to Play the Flute,* de 1752 (v. SR, 583-588, ou SRC, 9-14).

# *Origens do estilo clássico: a sonata, a sinfonia e a ópera no século xvin*

## As luzes

«A música é um luxo inocente e, em boa verdade, desnecessário à nossa existência, embora seja grandemente proveitosa e agradável ao sentido do ouvido.» Assim proclamava Charles Burney no 1." vol. da sua *História Geral da Música,* publicada em Londres em 1776. Menos de cem anos antes Andreas Werckmeister dissera ser a música «uma dádiva de Deus para ser usada apenas em Sua honra»[1].

O contraste entre estas duas afirmações ilustra a evolução do pensamento que se verificou ao longo do século xvm e afectou todos os aspectos da vida. O movimento complexo conhecido pelo nome de *iluminismo* começou como uma revolta do espírito: uma revolta contra a religião sobrenatural e a Igreja, em prol da religião natural e da moral prática; contra a metafísica, em prol do senso comum, da psicologia empírica, da ciência aplicada e da sociologia; contra o formalismo, em prol da naturalidade; contra a autoridade, em prol da liberdade do indivíduo; contra os privilégios, em prol da igualdade de direitos e da instrução universal.

A atmosfera das luzes foi, assim, secular, céptica, empírica, prática, liberal, igualitária e progressista. Os seus primeiros chefes de fila foram Locke e Hume, em Inglaterra, e Montesquieu e Voltaire, em França. A fase inicial do iluminismo foi predominantemente negativa, mas o vazio criado pela critica destrutiva em breve foi preenchido por uma nova ideia: a de que a Natureza e os instintos ou sentimentos

[1] A. Werckmeister, *Der Edlen Music-Kunst, Gebrauch und Missbrauch (Valor, Uso e Abuso da Nobre Arte da Música),* Frankfurt, 1691, prefácio.

naturais do homem eram a fonte do verdadeiro conhecimento e da acção justa. Foi Rousseau o principal apóstolo desta fase de luzes, que tomou corpo a partir de 1760 e influenciou os poetas-filósofos Lessing e Herder e o movimento literário alemão conhecido como *Sturm und Drang* (tempestade e impulso).

Duas ideias-chaves do pensamento do século xvin — a crença na eficácia do conhecimento experimental aplicado e a crença no valor dos sentimentos naturais, comuns a todos os homens — eram concordes em considerar o indivíduo como ponto de partida da investigação e como critério último da acção. A religião, os sistemas filosóficos, a ciência, as artes, a educação, a ordem social — tudo devia ser avaliado em função do modo como contribuía ou não para o bem-estar do indivíviduo. «O indivíduo comprazendo-se na sua vida interior [...] é o fenómeno característico da era das luzes[2].» As consequências deste ponto de vista foram evidentes em muitos domínios, como, por exemplo, nos sistemas éticos característicos do século xvin, que tanto afirmavam consistir o supremo bem no desenvolvimento harmonioso das capacidades inatas do indivíduo como — segundo os princípios do utilitarismo — encontravam o ideal ético na fórmula «a maior felicidade para o maior número». Examinaremos brevemente os efeitos desta perspectiva individualista sobre as artes, em particular sobre a música.

E preciso dizer que a vida não foi mais governada pelos filósofos no século xvin do que em qualquer outro período da história; os sistemas de pensamento respondem, e sofrem a influência, das condições de vida, pelo menos no mesmo grau em que influenciam essas mesmas condições. Deste modo, as doutrinas acerca dos direitos do indivíduo, por oposição aos direitos do Estado, algumas das quais vieram a ser

**Cronologia**

1751: publicação dos primeiros volumes da *Enciclopédia.*
1752: Pergolesi, *La serva padrona* apresentada em Paris; «guerra dos bufões».
1755: Haydn, primeiros quartetos; Karl Graun, *Der Tod Jesu.*
1759: Votaire, *Cândido.*
1760: coroação de Jorge III de Inglaterra (rei até 1820).
1762: Gluck, *Orfeo ed Euridice* em Viena; Jean--Jacques Rousseau, *O Contraio Social.*
1764: Johann Winckelmann (1717-1768), *Geschichte der Kunst der Altertums (História da Arte Antiga).*
1770: Mozart, primeiros quartetos; Thomas Gainsborough (1727-1788), *The Blue Boy.*
1774: Gluck, *Orphée et Euridice* em Paris; primeiro congresso continental em Filadélfia; Luís XVI coroado rei de França (até 1792).
1775: revolução americana (até 1783).
1776: *Histórias Gerais da Música* de Sir John Hawkins e Charles Burney; Declaração da Independência; Adam Smith, *A Riqueza das Nações.*
1778: inauguração do teatro de ópera La Scala em Milão.
1781: Immanuel Kant (1724-1804), *Crítica da Razão Pura.*
1784: Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici.*
1785: Mozart, *Quartetos Haydn.*
1787: Mozart, *Don Giovanni.*
1788: Edward Gibbon (1737-1794), *História da Decadência e Queda do Império Romano.*
1789: Revolução Francesa (até 1794).
1791: Haydn, primeiras *Sinfonias de Londres;* James Boswell (1740-1795), *A Vida de Samuel Johnson.*
1799: Beethoven, 1." Sinfonia.
1800: Jacques Louis David (1748-1825), *Madame Récamier;* Haydn, *As Estações.*

[2] W. Windelband, *A History of Philosophy,* trad, de J. H. Tufts, Nova Iorque, 1923, p. 500.

incorporadas na Declaração de Independência e na Constituição americanas, nasceram a partir da crítica das enormes desigualdades entre o cidadão comum e as classes privilegiadas no continente europeu. Esta crítica social foi particularmente viva em França nos anos que precederam a revolução.

O progresso na aplicação das descobertas científicas avançaram a par dos começos da revolução industrial. Entretanto, a crescente difusão da filosofia do sentimento e a glorificação do homem «natural» coincidiu com a ascensão da classe média.

**ASPECTOS DA VIDA NO SÉCULO XVIII** — O século xvin foi uma era *cosmopolita.* As diferenças nacionais eram minimizadas, enquanto se sublinhava a natureza comum de todos os homens. Eram numerosos os monarcas de origem estrangeira: reis alemães na Inglaterra, na Suécia e na Polónia, um rei espanhol em Nápoles, um duque francês na Toscânia, uma princesa alemã (Catarina II) como imperatriz da Rússia. O francês Voltaire fez uma estada relativamente longa na corte francófona de Frederico, *o Grande,* da Prússia, e o poeta italiano Metastasio na corte imperial alemã de Viena.

A internacionalização da vida e do pensamento no século XVIII reflectiu-se também na música deste período. Os compositores alemães de sinfonias exerciam a sua actividade em Paris e os compositores e autores de ópera italianos na Alemanha, na Espanha, na Rússia e em França. Quantz, escrevendo em Berlim no ano de 1752, postula como estilo musical ideal aquele que inclua os melhores aspectos da música de todas as nações (ver vinheta). «Hoje há apenas uma música em toda a Europa [...] esta linguagem universal do nosso continente», declarava Chabanon em 1785[3]. O século XVIII mostrou-se receptivo em relação à influência de óperas remotas, bem como de lugares remotos: o movimento clássico foi buscar inspiração e exemplo à

J. J. **QUANTZ DEFENDE A SUPERIORIDADE DE UM ESTILO MISTO, COM ELEMENTOS DAS VÁRIAS NACIONALIDADES**

*Num estilo que, como o da Alemanha actual, consiste numa mistura dos estilos dos diferentes povos, cada nação encontra alguma coisa com que tem afinidades e que, deste modo, não pode desagradar-lhe. Ao reflectir sobre todas as ideias e experiências acima citadas a propósito das diferenças entre estilos, deverá dar-se a preferência ao puro estilo italiano sobre o puro estilo francês. Porém, um vez que o primeiro já não assenta sobre fundamentos tão sólidos como outrora, tendo-se tornado arrevesado e bizarro, e uma vez que o segundo permaneceu excessivamente simples, todos concordarão que um estilo onde se conjuguem e misturem os bons elementos de ambos será, sem dúvida, mais universal e mais agradável. Pois um estilo musical que é acolhido e aprovado por muitos povos, e não por uma única terra, uma única província, ou uma única nação, um estilo musicial que, pelos motivos acima apontados, não pode merecer senão aprovação, terá, por força, de se basear também no bom senso e num sentir escorreito, o melhor de todos.*

**Johann Joachim Quantz, *On Playing the Flute,* trad. ing. de Edward R. Reilly, Nova Iorque, 1966, XVIII, 89, p. 342.**

[3] Michel Paul Gui de Chabanon, *De la musique considérée en elle-même et dans ses rapports [etc.],* Paris, 1785, p. 97.

arte e à literatura do mundo antigo; mais perto do final do século, com os primórdios do romantismo, as atenções voltaram-se para a Idade Média, enquanto músicos e poetas se interessavam de forma não menos viva pelo folclore.

As *luzes* foram ainda, além de cosmopolitas, *humanitárias.* Os governantes não só protegiam as artes e as letras, como se empenhavam em programas de reforma sociais. O século xvm foi a era dos déspotas iluminados: Frederico, *o Grande,* da Prússia, Catarina, *a Grande,* da Rússia, José II da Áustria e (na primeira parte do reinado) Luís XVI de França. Os ideais humanitários, o anseio pela fraternidade humana universal, foram encarnados pelo movimento da maçonaria, que se difundiu rapidamente pela Europa ao longo do século xvm e contou entre os seus membros desde reis (Frederico, *o Grande)* até poetas (Goethe) e compositores (Mozart). A *Flauta Mágica* de Mozart, a *Ode à Alegria* de Schiller e a 9.ª Sinfonia de Beethoven são, também elas, produto do movimento humanitário do século xvm.

Com a ascensão da numerosa classe média a uma posição influente, o século xvm assistiu aos primeiros passos de um processo de popularização da arte e do ensino. Surgia um novo mercado para a produção dos escritores e dos artistas e tornava-se necessário adaptar às novas exigências não só a gama de temas, como também o modo de os apresentar. Tanto a filosofia e a ciência como a literatura e as belas-artes começaram a dirigir-se a um público amplo, e já não apenas a um grupo selecto de peritos e conhecedores. Escreveram-se tratados populares para colocar a cultura ao alcance de todos, enquanto os romances e as peças de teatro começavam a retratar pessoas comuns, com emoções comuns. Até as maneiras e a indumentária foram afectadas: no início do século a burguesia macaqueava a aristocracia; em 1780 já era

*Concerto nos jardins de Vauxhall, onde, mediante uma entrada paga, o público podia ouvir música e beneficiar de outros divertimentos ao ar livre. Aqui Mrs. Weischel canta no templo «Mouro--Gótico», acompanhada pela orquestra, enquanto o Dr. Johnson, Boswell e outras pessoas jantam na sala de refeições do andar de baixo. Aguarela (c. 1784) de Thomas Rowlandson (New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations, Divisão de Estampas)*

a aristocracia que macaqueava as classes inferiores. A tendência popularizante encontrava um importante apoio na difusão do movimento de «regresso à Natureza» e na exaltação do sentimento na literatura e nas artes.

A música foi também, como todos os outros domínios, afectada por esta evolução. O mecenato estava em franco declínio, e o público moderno começava a tomar corpo. Os concertos públicos destinados a um auditório variado começaram a rivalizar com os antigos concertos e academias particulares; em Paris teve início, em 1725, uma série de concertos públicos, o *concert spirituel;* uma outra série, inaugurada em Leipzig por J. A. Hiller em 1763, prosseguiu a partir de 1781, já com um nome diferente: são os famosos concertos da Gewandhaus; foram criados programas análogos de concertos em Viena no ano de 1771 e em Berlim em 1790; em Londres floresciam já desde 1672 esporadicamente sociedades de concertos; em 1741 fora inaugurada em Dublin uma sala de concertos (Music Hall), onde foi estreado o *Messias;* em 1748 abriu ao público em Oxford (Holywell) um auditório especialmente concebido para concertos.

A actividade de edição musical conheceu uma enorme expansão; o grosso das partituras publicadas destinava-se aos amadores, e publicavam-se muitas músicas em periódicos. Naturalmente, um público amador exigia e comprava música fácil de entender e de tocar, e esse mesmo público mostrava-se interessado em ler e discutir música. Assim nasceu o jornalismo musical; a partir de meados do século começaram a surgir revistas consagradas às notícias, recensões e crítica musical. Redigiram-se as primeiras histórias da música e foi publicada a primeira colectânea de tratados musicais medievais.

As *luzes* foram uma era *prosaica.* A melhor literatura da época foi a prosa, e em todas as artes passaram a ser valorizadas as virtudes da boa escrita em prosa: a clareza, a vivacidade, o bom gosto, o sentido das proporções e a elegância. Mais racional do que poético, este período não teve em grande conta o misticismo, a gravidade, o carácter maciço, a imponência e a paixão do período barroco, e o seu espírito crítico inibiu o desenvolvimento de uma poesia solene em formas de grandes proporções. A estética do início do século xvm defendia que a função da música, bem como das outras artes, consistia em imitar a Natureza, oferecer ao ouvinte imagens sonoras agradáveis da realidade. A música não devia imitar propriamente os sons da Natureza, mas antes os sons da fala, especialmente na medida em que estes exprimiam os sentimentos da alma; segundo Rousseau e alguns outros, devia imitar um canto falado primitivo que se presumia ser a linguagem natural do homem, ou então poderia de algum modo imitar os próprios sentimentos, mas não necessariamente através da imitação da fala. Só quase no final do século é que os teóricos chegaram gradualmente à conclusão de que a música podia despertar directamente os sentimentos através da beleza dos sons e de que uma obra musical podia desenvolver-se de acordo com a sua natureza intrínseca, independentemente de quaisquer modelos. Mas mesmo então subsistiu a ideia da imitação; a música era uma arte imitativa, por conseguinte decorativa, «um luxo inocente», como lhe chamava Burney.

Além disso, a música das *luzes* devia ir ao encontro do ouvinte, e não obrigá-lo a fazer um esforço para entender a sua estrutura. Devia cativar (através de sons agradáveis e de uma estrutura racional) e comover (através da imitação dos sentimentos), mas não surpreender em demasia (através de uma excessiva elaboração) e ainda menos causar perplexidade (através de um excesso de complexidade). A música,

como «arte de cativar através da sucessão e combinação de sons agradáveis»[4], devia evitar as complexidades contrapontísticas que só alguns eleitos seriam capazes de apreciar. Nem todos os autores foram, neste aspecto, tão longe como Rousseau, que definia a composição musical como «a arte de inventar melodias e de as acompanhar com harmonias apropriadas» e declarava que «cantar duas melodias ao mesmo tempo é como fazer dois discursos ao mesmo tempo para ser mais convincente»[5], ou Quantz, que achava que «os compositores mais antigos se preocupavam demasiado com os artifícios musicais e lavavam tão longe o seu uso que quase esqueciam o elemento mais essencial da música, aquele que se destina a comover e agradar[6]». Burney criticou J. S. Bach por ter, nas suas composições para órgão, «procurado constantemente o novo e o difícil, sem a menor atenção à Natureza e à facilidade» e lamentava que o grande mestre não tivesse aprendido a sacrificar «todas as invenções e artifícios sem sentido» nas suas composições para escrever «num estilo mais popular e universalmente inteligível e agradável[7]». Burney exaltava aqui a Natureza como norma estética. «Natureza» foi a grande palavra-chave do iluminismo, um termo a que foram dados os mais variados sentidos, muitas vezes vagos e até contraditórios[8]. Manda a justiça que se diga que Burney veio mais tarde a compreender melhor a música de Bach, mas as opiniões acima expressas eram partilhadas pela maioria dos críticos de meados do século, e a música do século xvm foi muitas vezes sentimental e pueril.

O IDEAL MUSICAL DO SÉCULO xvm — A música que seria considerada ideal em meados e na segunda metade do século xvm pode, portanto, ser descrita como se segue: a sua linguagem devia ser universal, não limitada pelas fronteiras nacionais; devia ser ao mesmo tempo nobre e agradável; devia ser expressiva, mas dentro dos limites do decoro; devia ser «natural», ou seja, despojada de complexidades técnicas inúteis e capaz de cativar imediatamente qualquer ouvinte de sensibilidade mediana.

Não apresentamos esta fórmula como uma explicação de toda a música do século xvm, mas simplesmente como um resumo dos objectivos gerais que parecem ter norteado, de forma mais ou menos consciente, o espírito dos compositores e do público, em particular nos últimos trinta anos do século. Nenhuma fórmula conseguiria abarcar os múltiplos aspectos de toda a música que foi composta entre 1700 e 1800. Os antigos estilos só muito gradualmente deram lugar aos novos, e o antigo e o novo coexistiram durante muito tempo. Obras características da nova era — como a ópera cómica de Pergolesi *La serva padrona* (v. NAWM 121) e as sinfonias, aberturas e concertos de Sammartini (v. NAWM 113) — foram escritas nas décadas de 1730 e 1740, ao mesmo tempo que Bach compunha a *Missa em Si menor* ou as *Variações Goldberg* e Haendel o *Messias.*

Embora, como vimos, o século xvm tenha sido uma época cosmopolita, continuaram a travar-se debates animados acerca dos méritos relativos dos diversos estilos

[4] Burney, «Essay on musical criticism», introdução ao livro m da sua *General History of Music,* ed. Frank Mercer, Nova Iorque, 1957, 2, 7.

[5] *Dictionnaire de musique,* Paris, 1768, artigos «Composition», «Mélodie», «Unité de mélodie».

[6] Quantz, *On Playing the Flute,* introdução, § 16, trad, de E. R. Reilly, p. 23.

[7] Burney, *General History of Music,* livro iv, cap. 10, ed. Mercer, 2, 953, 955.

[8] Sobre os cerca de sessenta significados distintos que diferentes autores dos séculos xvii a xix associaram às palavras *natureza* e *natural,* v. as referências no índice da obra de Arthur O. Lovejoy, *Essays in the History of Ideas,* Nova Iorque, 1955.

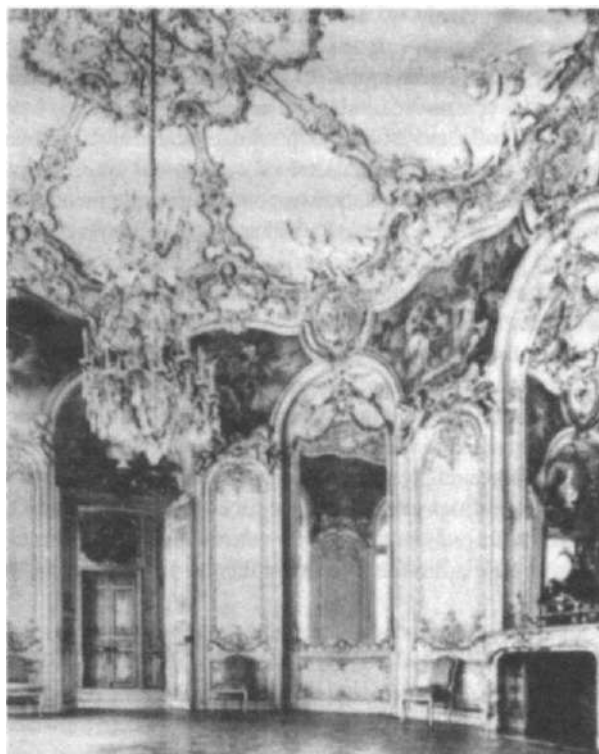
musicais nacionais até às vésperas da Revolução Francesa; além disso, a partir de 1750 começaram a impor-se em cada país novas formas nacionais de ópera, anunciando já a era romântica. O idealismo humanitário do século xvm não afectou grandemente a música antes da Revolução Francesa — pode até ser considerado, à semelhança da ascensão da ópera nacional e do interesse crescente pelo folclore, como um traço pré-romântico.

É fácil cair no erro de ver os compositores de meados do século xvm como meros precursores de Gluck, Haydn e Mozart, tal como os compositores de finais do século xvii são por vezes vistos como simples precursores de Bach e Haendel. E é especialmente fácil fazê-lo em relação ao século xvm, porque as óperas e sinfonias de meados do século raramente são ouvidas. A falácia dos «precursores» deriva, em parte, da ideia de que substiuir o antigo pelo novo é forçosamente um progresso; a carruagem puxada por cavalos deu lugar ao automóvel, mas as sinfonias de Mozart só substituíram as de Stamitz no sentido em que estas últimas deixaram de fazer parte do reportório. Hoje, porém, o estudante de história da música tem acesso às obras de ambos os compositores e pode avaliar uma peça musical de acordo com as suas qualidades intrínsecas e a relevância para a época em que foi escrita, distinguindo nela os aspectos pelos quais o compositor está em dívida para com os que o precederam e os aspectos que, por seu turno, se revelaram úteis ou estimulantes para os que vieram depois.

## Música instrumental: sonata, sinfonia e concerto

**TERMINOLOGIA NO INÍCIO DO PERÍODO CLÁSSICO —** Têm sido usados diversos termos para designar os estilos que floresceram cerca de 1720 e inauguraram o período clássico. Houve quem desse o nome de *rococó* à primeira fase da música clássica, mas, uma vez que este termo não tem um significado preciso, é preferível evitá-lo. É verdade que a *ópera-ballet* e as peças características de François Couperin podem ser consideradas como equivalentes da corrente arquitectónica baptizada com o mesmo nome. O termo *rococó* foi originalmente utilizado em França, a partir de finais do século xvm, para designar a arquitectura que suavizava as formas angulosas rectilíneas do período pós-renascentista com arabescos sinuosos *{rocaille* ou filigrana inspirada pelas formas das conchas).

Um outro termo francês, *galant,* foi amplamente usado para designar o estilo palaciano na literatura, surgindo nos títulos das obras, onde evocava uma certa elegância amorosa, como, por exemplo, na *ópera-ballet* de Campra *L'Europe galante* (1697). Era um termo genérico que se aplicava a tudo o que era considerado moderno, elegante, chique, suave, fluente e sofisticado. Nos seus escritos C. P. E. Bach, Marpurg e mais tarde Kirnberger estabeleceram uma distinção entre o estilo erudito ou severo contrapontístico e o estilo *galant,* mais livre e mais linear. Este último caracterizava-se por uma ênfase na melodia, composta de motivos breves, que se repetiam muitas vezes e se organizavam em frases de dois, três ou quatro compassos, as quais, por sua vez, se combinavam em períodos mais longos, com o acompanhamento ligeiro de uma harmonia simples que se interrompia em cadências frequentes, mas admitia livremente os acordes de sétima diminuta. Encontramos já este estilo nas árias de ópera de Leonardo da Vinci (1690-1730), Pergolesi e Hasse, na música de tecla de Galuppi e na música de Sammartini.

*Interior rococó: o Salon de la Princesse no Hôtel de Soubise, em Paris, onde hoje está instalado o Arquivo Nacional, do arquitecto Germain Boffrand (1667-1754), com pinturas de Charles-Joseph Notoire (1735--1739). O estuque delicadamente esculpido e dourado, emoldurando com exuberância as pinturas e os espelhos arredondados, é bem característico deste estilo*

*Empfindsamkeit* é outro termo associado à música de meados do século XVIII (v. vinheta). Podemos traduzi-lo por «sentimentalismo» ou «sensibilidade», significando uma espécie de paixão melancólica e requintada que caracteriza, em particular, certos andamentos lentos e recitativos *obbligato.* Exprimindo-se através de inflexões harmónicas surpreendentes, do cromatismo, de figurações rítmicas nervosas e de uma melodia rapsodicamente livre, próxima da fala, encontramos este *Empfindsamkeit* nos últimos concertos de Vivaldi, em obras como o *Stabat Mater* de Pergolesi e, em estreita simbiose com a linguagem galante, nas sonatas para teclado de C. P. E. Bach (v. NAWM 108).

**NOVAS CONCEPÇÕES DA MELODIA E DA HARMONIA** — A tónica que o novo estilo do século XVIII pôs na melodia deu origem a um tipo de sintaxe linear que contrastava acentuadamente com a anterior mudança constante de motivos e com o respectivo acompanhamento de baixo contínuo. A técnica normal de J. S. Bach, por exemplo, consistia em anunciar a ideia musical de um andamento — um tema melódico-rítmico que dava corpo à emoção fundamental a exprimir — logo no início; este material era depois desenvolvido, com cadências relativamente raras e, regra geral, discretas, sendo a repetição sequencial de frases o principal dispositivo estruturante no interior de cada período. O resultado era um andamento extremamente coeso, sem contrastes pronunciados, ou então (como nos concertos de Vivaldi) um esquema formal de contrastes entre os *tutti* temáticos e as secções solísticas não temáticas, mas, em qualquer dos casos, a estrutura da frase era tão irregular que não havia uma sensação nítida de

Q^5>

JOHANN PHILIPP KIRNBERGER (1721-1783): OS ESTILOS *galant* e *emfindsamer,* c. 1760

*Neste último século, através da introdução da ópera e do concerto, a música recebeu um novo ímpeto. As artes da harmonia começam a conhecer um avanço decisivo, sendo introduzidos no canto ornamentos mais melismáticos. Surgiu assim, gradualmente, o chamado estilo* galant, *ou livre e ligeiro, com uma variedade muito maior de ritmo e andamento. Não se pode negar que a linguagem melódica das emoções ganhou extraordinariamente com isso [...] É indubitável que se ganhou muito em ardor e vivacidade e em tantos outros matizes do sentimento através da variedade das novas invenções melódicas e até das hábeis infracções às regras estritas da harmonia. Mas só os grandes mestres sabem tirar partido delas.*

*A música recente tem, sem dúvida alguma, a agradecer aos Italianos o génio agradável e dúctil e a sensibilidade requintada* (Empfindsamkeit). *Mas é também verdade que grande parte daquilo que veio corromper o verdadeiro gosto veio igualmente de Itália, em particular o predomínio das melodias que nada dizem e se limitam a acariciar o ouvido.*

**Johann Philipp Kirnberger *in* J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste,* Biel, 1777, art. «Musik», 3, 438--439, trad. ing. *in* C. Palisca, *Baroque Music,* Englewood Cliffs, 1981, p. 169.**

periodicidade, de frases antecedentes e consequentes. O novo estilo do século xvm, embora permanecendo fiel ao método de construção de um andamento com base em tonalidades aparentadas, abandonou gradualmente a ideia de um afecto ou emoção fundamental e começou a introduzir contrastes entre as várias partes de um andamento ou mesmo dentro do próprio tema ou temas. Além disso, em vez de se desenvolverem de forma contínua, as melodias passaram a articular-se em frases distintas, regra geral de dois ou quatro compassos (mas também muitas vezes de três, cinco ou seis compassos), dando origem a uma estrutura periódica. A substância melódica propriamente dita podia consistir simplesmente em figurações acórdicas, eventualmente ornamentadas por notas de passagem, grupetos, *appoggiaturas,* etc, ou então podia ser um animado *parlando* de frases rapidamente permutadas ou repetidas em eco, um tipo de melodia que teve origem na ópera *buffa* italiana, ou ainda um *allegro cantante,* derivado em parte do estilo das árias das óperas sérias. As melodias numa tonalidade maior eram, por vezes, coloridas por passagens momentâneas ao modo menor. Durante muito tempo todas as melodias, mas muito especialmente as mais lentas, conservaram uma certa dose de ornamentação.

O ritmo harmónico da maior parte desta nova música é mais lento, e as progressões harmónicas menos pesadas do que no estilo antigo. A actividade fervilhante da melodia desenvolve-se sobre uma harmonia relativamente lenta e convencional, e as mudanças harmónicas importantes coincidem quase sempre com os tempos fortes anunciados pelas barras de compasso. A redução do baixo e das harmonias ao papel de mero acompanhamento da melodia tem a sua síntese num dos dispositivos mais utilizados na música para tecla de meados do século xvm, o *baixo de Alberti,* baptizado com o nome do compositor italiano Domênico Alberti (c. 1710-1740). Este processo consiste em quebrar cada um dos acordes subjacentes num padrão simples de notas breves que, incessantemente repetido, cria uma ondulação discreta como pano de fundo, pondo em evidência a melodia. O baixo de Alberti revelou-se extremamente útil; Haydn, Mozart e Beethoven não o desdenharam, e o processo continuou a ser utilizado até já ir bem entrado o século xrx.

**DOMÊNICO SCARLATTI** — O maior compositor italiano para tecla do século xvin, e um dos génios mais originais da história da música, foi Domênico Scarlatti (1685-1757). Filho do famoso Alessando Scarlatti, nascido no mesmo ano que Bach e Haendel, Domênico Scarlatti não produziu quaisquer obras de importância duradoura antes da sua primeira colectânea de sonatas para cravo (designadas, no frontispício da partitura, como *essercizi* — exercícios ou divertimentos), que foi publicada em 1738[9]. Em 1720 ou 1721 Scarlatti deixou a Itália para entrar ao serviço do rei de Portugal. Quando a sua aluna, a infanta de Portugal, casou com o rei Fernando de Espanha, em 1729, Scarlatti seguiu na comitiva para a corte de Madrid, onde passou o resto da vida ao serviço dos reis de Espanha e onde compôs a maioria das suas 555 sonatas.

Todas as sonatas de Scarlatti se organizam, através de relações tonais, na estrutura binária característica do barroco final e do início do período clássico, usada nas peças de dança e noutros tipos de composição: duas secções, cada uma das quais repetida, terminando a primeira na dominante ou na relativa maior (raramente em qualquer outra tonalidade) e efectuando a segunda modulações mais amplas para depois regressar à tónica. É este o esquema básico subjacente a boa parte da música instrumental e vocal solística do século xvm. Nas sonatas de Scarlatti a última parte da primeira secção repete-se invariavelmente, já não na dominante, mas na tónica, no final da segunda secção.

A maioria das sonatas de Scarlatti, compostas a partir de 1745, organizam-se aos pares, sendo cada par, afinal, uma sonata em dois andamentos, sempre na mesma tonalidade (embora uma possa ser maior e a outra menor), umas vezes de clima análogo, outras contrastante. Alberti e muitos outros compositores do século xvm escreveram sonatas em dois andamentos, embora não haja provas de que tenham ido buscar a ideia a Scarlatti. Na realidade, tal como Scarlatti parece ter criado sem recorrer a quaisquer modelos o seu estilo próprio de música para tecla, também não teve, aparentemente, quaisquer sucessores, com a possível excepção de alguns compositores portugueses e espanhóis. Os *essercizi* de 1738 e mais algumas sonatas foram conhecidos e admirados em Inglaterra no século xvm, mas muito pouca da música de Scarlatti circulou em França e praticamente nenhuma na Alemanha e na Itália do seu tempo.

NAWM 107 — DOMÊNICO SCARLATTI, SONATA EM *Ré* MAIOR, K. 119

A sonata num andamento escrita por volta de **1749** e identificada com **K. 119** ou Longo **415** apresenta muitos dos traços característicos do género. Divide-se em duas secções, cada uma das quais se repete, a primeira de **105** e a segunda de **111** compassos. Após a brilhante insistência inicial, durante seis compassos, no acorde de *Ré* maior, são anunciadas várias ideias, cada uma das quais é imediamente repetida.

Esta repetição, tão característica dos primórdios da música clássica, parece derivar do costume de reiterar as frases na ópera cómica, assim se tirando o máximo partido das linhas melódicas mais vivas e engenhosas. Na sonata de Scarlatti tal repetição desempenha uma função análoga, pois muitas destas ideias musicais cativantes não voltam a aparecer, e a reiteração inicial ajuda-nos a soboreá-las e captá-las melhor.

As ideias não têm todas, no entanto, a mesma importância nem a mesma função. A primeira, um motivo de acorde quebrado abarcando duas oitavas, é antes de mais introdutória, mas um seu fragmento vai sobrepor-se a uma ideia diferente [exemplo

[9] As sonatas são identificadas por números, precedidos da letra K, no índice das sonatas organizado por Ralph Kirkpatrick, ou por números diferentes, na edição completa das sonatas de A. Longo.

13.1, c)] para rematar cada uma das metades da sonata. O segundo tema, de linhas bem definidas, imediatamente repetido, não volta a aparecer [exemplo 13.1, *a)]*. O terceiro [exemplo 13.1, *b)]* é puramente candencial; o quarto [exemplo 13.1, c)], imitando o ritmo e o efeito das castanholas, tem aqui uma função moduladora, mas volta a surgir para rematar ambas as metades. Vem depois a ideia central da peça na dominante menor [exemplo 13.1, *d)]*. Esta é inspirada pela música espanhola de guitarra, com um *lá'* quase constante a soar como uma corda solta, harpejada juntamente com as cordas dedilhadas. E neste elemento temático que vai ser desenvolvido ao longo de toda a peça e que na segunda secção atinge um intenso clímax, onde os acordes análogos a acordes de guitarra acumulam energia até se converterem em concentrações maciças de sons, com todas as notas da tonalidade, excepto uma, a serem tocadas em simultâneo [exemplo 13.1, *e)]*. Depois Scarlatti repete o trecho final, que conduzira a primeira metade da peça à cadência de dominante e que agora conduz a segunda metade à tónica. Em sonatas como esta Scarlatti assimilou e transfigurou os sons e as imagens do mundo à sua volta; quase somos tentados a apelidar a sua música de *impressionista,* com a ressalva de que não encontramos nela nem sombra do carácter vago que habitualmente se associa a essa palavra.

*Exemplo 13.1 — Domênico Scarlatti, motivos da sonata K. 119*

Os compositores italianos de meados e do final do século xvin produziram uma grande quantidade de música para cravo que ainda hoje não é tão conhecida como merece e que talvez seja subestimada por nos ser menos familiar do que as obras de

C. P. E. Bach e de outros compositores alemães. Italianos e alemães foram igualmente diligentes nas experiências que fizeram em torno da organização formal das sonatas setecentistas para instrumentos de tecla. Algumas destas formas estão ligadas ao *concerto grosso* do barroco tardio, outras às formas de dança da *suite* barroca. Nenhum tipo adquire especial predominância até já ir bem entrada a segunda metade do século.

A **SONATA CLÁSSICA** (à semelhança da sinfonia e da maioria dos géneros de música de câmara) — Tal como a encontramos em Haydn, Mozart e Beethoven, é uma composição em três ou quatro (ocasionalmente dois) andamentos de atmosferas e tempos diferentes. Heinrich Christoph Koch (1749-1816), no seu *Versuch einer Anleitung zur Composition {Ensaio Introdutório sobre Composição,* 1787), descreve a forma do primeiro andamento, hoje conhecida como *forma sonata, forma allegro sonata* ou *forma de primeiro andamento,* como constando de duas partes, cada uma das quais pode repetir-se[10]. A primeira compõe-se de uma secção, enquanto a segunda se compõe de duas. Na primeira secção a tonalidade principal mantém-se até que uma modulação à dominante (ou à relativa maior numa tonalidade menor) conduza a uma suspensão na tónica da nova tonalidade. A segunda secção começa muitas vezes com o tema principal na dominante, ocasionalmente com outro motivo ou numa outra tonalidade, e modula de volta à tónica por meio de uma nova ideia melódica. A última secção começa normalmente com o tema principal na tonalidade do andamento. São recapituladas as ideias melódicas da primeira secção, passando frequentemente à subdominante sem nela fazer uma cadência. Por fim, a secção final do primeiro período, que se desenvolvera na tonalidade dominante ou relativa, é agora repetida na tónica.

Nas sinfonias as diversas secções melódicas têm um carácter vigoroso e enérgico e tendem a ser mais longas e mais fluentes, com menos finais de frases e cadências perceptíveis. Nas sonatas, em contrapartida, os matizes subtis do sentimento, os finais de frase mais frequentes e as melodias mais desenvolvidas são sinais de um desejo de expressão pessoal. O perfil *allegro sonata,* segundo Koch, não coincide, naturalmente, com a definição erudita da *forma sonata,* mas é suficientemente flexível para não a excluir. Koch escreveu na década de 1770, quando a forma não estava ainda tão definida como viria a estar aos olhos dos teóricos e analistas da década de 1830, que formularam as normas hoje reconhecidas. Também eles dividem o andamento em três secções: (1) uma *exposição* (geralmente repetida), incluindo um primeiro tema ou grupo de temas na tónica, um segundo tema ou grupo de temas, frequentemente mais lírico, na dominante ou na relativa maior e um tema final, muitas vezes cadenciai, também na dominante ou na relativa maior, sendo os diferentes temas ligados entre si por transições adequadas ou pontes modulantes; (2) uma secção de *desenvolvimento,* onde os motivos ou temas da exposição são apresentados com novos aspectos ou combinações, no decurso da qual podem efectuar-se modulações a tonalidades relativamente distantes; (3) uma *recapitulação,* onde o material da exposição volta a ser apresentado pela ordem inicial, mas com todos os temas na tónica; a seguir à recapitulação pode haver uma *coda.*

Este esquema da *forma sonata* é, evidentemente, uma abstracção, na qual se dá especial atenção à estrutura tonal e aos elementos melódico-temáticos da construção da sonata. Assim entendido, ajusta-se a um grande número de andamentos de sonata

[10] Heinrich Christoph Koch, *Introductory Essay on Composition: the Mechanical Rules of Melody, sections 3 and 4,* trad, de Nancy Kovaleff Backer, New Haven, 1983, secçâo 4, cap. 4, pp. 197-206.

do período clássico e do século xix, mas há muitos mais (incluindo a maior parte dos que foram escritos por Haydn) que só muito dificilmente se enquadram, ou não se enquadram mesmo, neste esquema. Por exemplo: além dos temas, há muitos outros elementos que são importantes para a definição de uma forma; os temas em si nem sempre são melodias de contornos definidos; pode não existir um segundo tema ou, existindo, pode não ter um carácter diferente dos primeiros temas; em qualquer momento podem ser introduzidos novos temas; o desenvolvimento pode situar-se em qualquer das partes do andamento, incluindo a *coda;* pode também não haver *coda.*

Os PRIMÓRDIOS DA SINFONIA E DA MÚSICA DE CÂMARA CLÁSSICAS — As sonatas para tecla e as composições orquestrais de natureza análoga compostas no início do século XVIII foram influenciadas pela abertura de ópera italiana *(sinfonia),* que por volta de 1700 assumiu uma estrutura de três andamentos pela ordem *rápido-lento-rápido:* um *allegro,* um breve *andante* lírico e um *finale* em ritmo de dança, como um minuete ou uma jiga. Uma vez que tais aberturas, regra geral, não tinham qualquer relação musical com a ópera que precediam, podiam ser tocadas em concerto como peças independentes. É, portanto, perfeitamente natural que os compositores italianos tenham começado, cerca de 1730, a compor sinfonias de concerto seguindo o plano genérico da abertura da ópera — embora as primeiras destas sinfonias estejam igualmente ligadas, ou mais ainda, à tradição do conceito e da *trio sonata* do barroco tardio, nomeadamente nos aspectos de pormenor da estrutura, da textura e do estilo temático. Uma das primeiras obras deste género, a sinfonia em *Fá* maior (c. 1744) de G. B. Sammartini (1701-75), de Milão, foi escrita para dois violinos, viola e baixo, e é em três andamentos: *presto, andante* e *allegro assai.*

NAWM 113—GIOVANNI BATTISTA SAMMARTINI, SINFONIA N.° 32 EM *Fá* MAIOR: PRIMEIRO ANDAMENTO

Este *presto* é numa forma binária, com recapitulação integral da primeira secção, na tónica, e da última secção, na dominante. Não existe tema secundário, mas antes uma transição que conduz a uma cadência à dominante da dominante, preparando o terreno para uma breve secção final. Na segunda metade, que é inteiramente na tónica, esta modulação é simulada por uma passagem à subdominante. Esta técnica de criar dinamismo e tensão num andamento predominantemente estático foi frequentemente adoptada pelos ulteriores compositores clássicos.

Além de Sammartini, houve ainda outros italianos cujas obras deram um contributo importante para a história da sinfonia: os compositores de ópera Rinaldo di Capua (c. 1710-1780), Baldassare Galuppi (1706-1785) e Niccolò Jommelli (1714--1774). Os compositores alemães, austríacos e franceses em breve seguiram os passos dos italianos, de forma que a partir de 1740 a sinfonia foi gradualmente substituindo o concerto como forma dominante de música instrumental concertada.

O ESTILO EMPFINDSAMER — A introdução do estilo expressivo *(empfindsamer Stil)* na música instrumental em meados do século, embora não tenha sido, como vimos, obra exclusiva dos compositores alemães, encontra nas suas obras a melhor ilustração. Dois filhos de J. S. Bach tiveram especial importância neste aspecto. O mais velho, Wilhelm Friedemann (1710-1784), foi um organista e compositor de talento que

chegou ao fim da vida pobre e esquecido por não ter conseguido adaptar-se às exigências da época para uma carreira musical de sucesso. Algumas das suas obras são conservadoras no estilo, como as do seu eminente pai e mestre, mas outras prestam tributo ao *síyle galant* então em voga; as características mais marcantes da sua música são uma certa liberdade, um carácter quase caprichoso dos pormenores da harmonia, da melodia e do ritmo, os contrastes repentinos de atmosfera e, uma vez por outra, uma emotividade intensamente pessoal, quase romântica, que pressagia já o século xix. Espírito afim de W. F. Bach, Johann Schobert (c. 1720-1767) foi um dos muitos compositores alemães domiciliados em Paris em meados do século. Atribui-se a Schobert a introdução de efeitos orquestrais na escrita para teclado, técnica que viria a ser retomada pelos músicos das gerações seguintes.

CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714-1788) — Foi um dos compositores mais influentes da sua geração. Tendo recebido do pai a formação musical, esteve de 1740 a 1768 em Berlim, ao serviço da corte de Frederico, *o Grande;* foi depois director musical das cinco maiores igrejas de Hamburgo. Nas suas composições incluem-se oratórias, canções, sinfonias e música de câmara, mas as obras mais numerosas e importantes são as peças para cravo ou clavicórdio. Em 1742 publicou uma série de seis sonatas (as *Sonatas Prussianas)* e em 1744 uma nova série de seis (as *Sonatas de Vurtemberga);* as primeiras são particularmente inovadoras nos aspectos tardios. O instrumento de tecla preferido de Bach não era o cravo, mas o clavicórdio, mais suave e mais intimista, com a sua capacidade de exprimir subtis matizes dinâmicos. O clavicórdio gozou de um breve recrudescimento de popularidade na Alemanha em meados do século xvm, antes de ser gradualmente suplantado, a par do cravo, pelo *pianoforte;* as últimas cinco séries de sonatas de Emanuel Bach (1780-1787) foram já escritas para *pianoforte,* tal como muitas das últimas peças para tecla de Friedemann Bach.

O ideal de simplicidade ou naturalidade, tal como o entendia o séulo xvm, estava longe de excluir a ornamentação, mas os compositores esforçavam-se por reduzir os ornatos a proporções razoáveis e por integrá-los no conteúdo expressivo global de uma dada passagem. Emanuel Bach introduziu nas suas obras instrumentais secções de diálogo e passagens de recitativo. Segundo se diz, o público ficava profundamente impressionado com as suas improvisações ao teclado, cujas características se terão, sem dúvida, perpetuado, até certo ponto, nas suas fantasias. Estas obras fazem lembrar as fantasias de J. S. Bach e ao mesmo tempo prenunciam as fantasias para piano de Mozart e as passagens improvisatórias das sonatas de Beethoven.

Um dos contributos de **C. P.** E. Bach para a história da música, e seguramente não o menos importante, foi o seu *Ensaio sobre a Verdadeira Arte de Tocar Instrumentos de Tecla* (1753-1762), uma preciosa fonte de informações acerca da ornamentação em meados do século xvm e uma obra que, tal como o livro de Quantz sobre a arte de tocar flauta, nos revela muito acerca do pensamento e da prática musical da época.

**NAWM 108 — CARL PHILIPP EMANUEL BACH, SONATA N.° *4 EM Lá* MAIOR, WQ. 55/4"**

As principais características técnicas do *empfindsamer Stil,* de que **C. P. E.** Bach foi um dos principais expoentes, podem ser observadas no segundo andamento, *poco*

" As sonatas de **C.** P. **E.** Bach são identificadas através da numeração de Alfred Wotquenne, *Verzeichnis der Werke Ph. E. Bachs,* Leipzig, **1905.**

*adagio,* da quarta das *Sonaten... fur Kenner und Liebhaber (Sonatas para Conhecedores e Amadores),* publicadas em 1779. Começa com uma espécie de suspiro melódico, um motivo cantante terminando numa *appoggiatura* que se resolve num tempo fraco, seguida de uma pausa, tudo isto ornamentado com *mordentes, Scotch snaps* e *tremolos,* em resumo, com *galanterie,* como então se chamava a estes processos (v. exemplo 13.2). A multiplicidade nervosa dos esquemas rítmicos em constante mudança — breves figuras pontuadas, tercinas, escalas assimétricas de cinco e treze notas — confere à música um carácter inquieto, efervescente. Os comp. 6-10, fazendo a transição para o domínio da relativa maior, ilustram a combinação de sentimentalismo e galanteia que tão característica é do estilo de Bach. O movimento cromático impele delicadamente a repetição sequencial para o objectivo tonal, enquanto as notas não harmónicas, em particular as *appoggiaturas,* garantem uma tensão e uma vivacidade ininterruptas. Assim, a ornamentação desempenha uma função precisa, em vez de constituir um mero acessório da expressão.

*Exemplo 13.2* — C. *P. E. Bach, sonata, Wq. 55/4:* poco adagio

O estilo expressivo de C. P. E. Bach e dos seus contemporâneos explorava muitas vezes o elemento de surpresa, com mudanças abruptas de harmonia, estranhas modulações, inflexões melódicas invulgares, pausas tensas, mudanças de textura, repentinas acentuações *sforzando,* e assim sucessivamente. Os aspectos subjectivos, emotivos, do *Emfindsamkeit* atingiram o auge nas décadas de 1760 e 1770; a este estilo tem sido por vezes aplicada a designação de *Sturm und Drang* — tempestade e impulso —, utilizada para caracterizar a literatura alemã do mesmo período. Os compositores clássicos vieram mais tarde a controlar esta emotividade, impondo às obras uma maior unidade de conteúdo e de forma. Analisaremos mais detidamente esta evolução quando estudarmos a obra de Haydn, no próximo capítulo.

**COMPOSITORES SINFÓNICOS ALEMÃES –** Os principais centros alemães de composição sinfónica foram, a partir de 1740, Mannheim, Viena e Berlim. Sob a direcção de Johann Stamitz (1717-1757), a orquestra de Mannheim tornou-se famosa em toda a Europa pelo seu virtuosismo (Burney chamava-lhe «um exército de generais»), pela sua versatilidade dinâmica, então inédita, do mais suave *pianissimo* ao mais vibrante *fortissimo,* e pela sonoridade empolgante do seu *crescendo.* O recurso cada vez mais frequente ao *crescendo é* ao *diminuendo* a partir de meados do século foi um dos sintomas de uma tendência para a obtenção de uma maior variedade dentro de cada andamento por meio de transições graduais; estava-se, assim, cada vez mais longe do nível dinâmico uniforme de boa parte da música mais antiga e dos contrastes abruptos do *concerto.* Este mesmo desejo de uma maior flexibilidade dos efeitos musicais foi responsável pela progressiva substituição do cravo pelo *pianoforte.*

Stamitz foi um dos primeiros compositores a introduzir um tema contrastante na secção dominante, umas vezes de carácter lírico, outras gracioso ou jocoso, por oposição à secção inicial, dinâmica e enérgica.

Viena da década de 1740 tem para nós um interesse muito especial, pois é aí que vamos encontrar os antecedentes imediatos das obras de Haydn, Mozart e Beethoven. Georg Matthias Monn (1717-1750) foi um dos primeiros compositores vienenses, mas uma figura mais importante foi o discípulo de Fux, Georg Christoph Wagenseil (1715-1777). Na sua música, e também na dos compositores austríacos mais tardios, Florian Leopold Gassmann (1729-1774) e Michael Haydn (1737-1806), encontramos o lirismo amável e o bom humor, tipicamente vienenses, que constituem características tão importantes do estilo de Mozart. A maioria dos compositores vienenses manifestou uma marcada predilecção pelos núcleos temáticos contrastantes nos andamentos que escreveram ha *forma sonata.*

**NAWM 114 — JOHANN ANTON WENZEL STAMITZ, SINFONIA A 8 EM *Mi* BEMOL MAIOR** *(La melodia germânica): allegro assai*

O primeiro andamento, *allegro assai,* desta sinfonia de meados da década de 1750 tem um segundo tema gracioso e sereno que proporciona uma trégua agradável após a secção na tónica algo militar e agitada. O primeiro grupo temático, na realidade, contém três elementos, o primeiro um motivo de acordes e uníssonos, o segundo um motivo de violino, melodioso e suave, que começa depois de uma típica pausa «suspirada», e o terceiro um toque de trompa. A transição para a dominante explora o famoso *crescendo* de Mannheim, passando em quatro compassos de *trémolos* nas cordas do *piano* ao *fortissimo.* Além de um *andante lento,* esta sinfonia inclui ainda um minuete e um *prestissimo,* completando o conjunto dos quatro andamentos que vieram a constituir a estrutura básica da maior parte das sinfonias de Haydn.

Os principais compositores de sinfonias da escola de Berlim, ou do Norte da Alemanha, agruparam-se em torno da figura de Frederico, *o Grande,* que era, ele próprio, compositor; dois dos seus elementos mais importantes foram Johann Gottlieb Graun (1703-1771) e C. P. E. Bach. Os alemães do Norte revelaram-se conservadores no facto de permanecerem fiéis à estrutura em três andamentos para a sinfonia e de evitarem introduzir contrastes temáticos vincados dentro de cada andamento. Em contrapartida, foram principalmente eles que inauguraram a técnica do desenvolvimento temático num estilo dinâmico, organicamente unificado, sério e quase dramático, ao mesmo tempo que enriqueciam a textura sinfónica com elementos contrapontísticos.

**Os CONCERTOS DE J. C. BACH** — Johann Christian Bach (1735-1782) fez vibrar o público londrino com alguns dos seus primeiros concertos para pianoforte. J. C. Bach foi um importante compositor de sinfonias, bem como de música de câmara, música para tecla e ópera. Tendo aprendido música com o pai e o irmão mais velho, Emanuel Bach, Johann Christian partiu para Milão com 20 anos de idade. Estudou com um famoso teórico, professor e compositor, o padre Giambattista Martini (1706-1784), de Bolonha; em 1760 foi nomeado organista da catedral de Milão, tendo-se, entretanto, convertido ao catolicismo. Depois de duas das suas óperas terem sido estreadas, com êxito, na cidade de Nápoles, mudou-se em 1762 para Londres, onde fez uma longa carreira como compositor, executante, professor e empresário. Aí teve grande sucesso com os seus cerca de quarenta concertos para tecla, Opus 1 (1763) a Opus 13 (1777). Opus 7 (c. 1770) intitula-se *Sei concerti per il cembalo o piano e forte;* a inclusão do *pianoforte* na designação é importante, porque foi Bach o primeiro a adoptar este instrumento em concertos públicos. Mozart conheceu J. C. Bach no ano que passou em Londres (1764-1765) e ficou muito impressionado com a sua música. Transfor-

*Cravista tocando um concerto, acompanhado por duas trompas francesas, dois violinos, duas flautas e um violoncelo. Gravura de Johann Rudolf Holzhalb, distribuída como lembrança de Ano Novo aos membros da Sociedade de Música de Zurique em 1777*

mou em concertos três sonatas de Bach para instrumento de tecla (K. 107/2lb) e, quando escreveu o primeiro concerto completo para piano, K. 175 em *Ré* maior, no ano de 1773, tinha, com certeza, em mente os modelos de Bach.

**NAWM 119 — JOHANN CHRISTIAN BACH, CONCERTO PARA CRAVO ou PIANO E CORDAS EM *Mi* BEMOL MAIOR, OPUS 7, N." 5,** *allegro di molto*

O primeiro andamento deste concerto apresenta muitas das características próprias do concerto desta época, que despertaram o interesse de Mozart.

O andamento começa com uma exposição orquestral onde um primeiro tema suave conduz a um *tutti* de transição (comp. **12).** A orquestra apresenta depois um tema ligeiro, de carácter bastante cadenciai, rematado por um *tutti,* tudo isto na tónica (comp. **24-43).** O solista, intermitentemente acompanhado pela orquestra, recapitula então esse material (comp. **44-58),** ornamentando o *tutti* de transição com algumas escalas e grupetos e introduzindo um segundo tema como secundário na dominante (comp. **71).** O tema cadenciai e ligeiro da exposição orquestral (comp. **25)** serve de motivo para uma secção final imaginativa e elaborada (comp. **85-105),** que o interior *tutti* vem rematar com um último ponto final (comp. **106-114).** Depois, em vez de desenvolver estas ideias, Bach joga, em diferentes níveis tonais, com uma nova ideia introduzida pelo piano. A recapitulação (comp. **146),** dominada pelo piano, omite o segundo tema do piano, passando directamente do já familiar *tutti* de transição ao gracioso tema final (comp. **171).** Este é elegantemente prolongado até atingir o acorde de quarta e sexta que anuncia a *cadenza* (comp. **191),** após o que o *tutti* final remata energicamente o andamento.

E notório o paralelismo entre este andamento e o *allegro* do concerto K. **488** de Mozart (NAWM **120),** que analisaremos mais adiante (p. **615).** Isto não deve, no entanto, surpreender-nos, pois em **1770** as grandes linhas de força do primeiro andamento de um concerto solístico estavam já bem definidas.

O concerto solístico desta época conserva alguns elementos da estrutura do *ritornello* do período barroco, mas está ao mesmo tempo impregnado dos contrastes de tonalidades e de material temático característicos da sonata. Apresenta, geralmente, a seguinte sucessão de elementos[12]:

***Exposição***

| Orquestra | | Solo | | |
|---|---|---|---|---|
| P Transição | K Final | P Transição | S K Final | Breve |
| *Tutti* | *Tutti* | *Tutti* | *Tutti* | *Cadenza* |
| **Tónica** | | | **Dominante** | |

***Desenvolvimento*** / ***Recapitulação***

| Solo com orquestra utilizando material da exposição ou material novo | P Transição *Tutti* | (S) K *Cadenza* | Final *Tutti* |
|---|---|---|---|
| **Tonalidades estranhas à dominante** | **Tónica** | | |

[12] Neste diagrama a letra P significa secção do tema principal, T significa transição, S secção do tema secundário e K secção do tema final, segundo o sistema proposto por Jan LaRue em *Guidelines for Style Analysis,* Nova Iorque, **1970.**

Os pontos de contacto com o concerto barroco, patentes neste esquema, serão abordados a propósito do concerto K. 488 de Mozart, onde se evidenciam de forma ainda mais clara no contexto do seu estilo sinfónico clássico.

**MÚSICA ORQUESTRAL EM FRANÇA** — Em meados do século xvm Paris tornou-se um importante centro de composição e edição musical. Das tipografias dos editores parisienses brotava um fluxo constante de sinfonias, muitas vezes sob a forma de *symphonies périodiques* ou «sinfonias do mês». Entre os muitos compositores estrangeiros que afluíram à capital francesa contam-se os austríacos Wagenseil e Ignatz Holzbauer (1711-1783) e o checo Anton Flitz (c. 1730-1760), bem como Sammartini, Stamitz e tantos outros. O belga François-Joseph Gossec (1734-1829) veio para Paris em 1751 e acabou por suceder a Rameau como maestro da orquestra de La Pouplinière. Gossec publicou as primeiras sinfonias em 1754 e os primeiros quartetos de cordas em 1759. Mais tarde dedicou-se à composição de óperas cómicas; foi um dos compositores mais populares do período revolucionário e um dos primeiros directores do Conservatório de Paris. Ocupam lugar de destaque na sua obra as marchas e cantatas escritas para as cerimónias públicas da nova república, de que é exemplo a *Marche lugubre* (NAWM 117), composta para a cerimônia realizada a 20 de Setembro de 1790, na qual se comemorou a resistência do novo regime a uma rebelião em Nancy, e de novo utilizada para acompanhar o corpo de Mirabeau no cortejo solene até ao Panteão, a 4 de Abril de 1791. Beethoven deve ter tido em mente esta e outras peças do mesmo género quando escreveu a *marcha fúnebre* da 3." Sinfonia, a *Eroica* (NAWM 118; v. a análise destas duas peças mais adiante). Joseph Boulogne Saint-Georges (c. 1739-1799), cuja mãe era natural de Guadalupe, distin-

Le concert, *de Augustin de St. Aubin (1736-1807), gravura de Antoine Jean Duelos (1742-1795). Os músicos, tocando flauta, violino, violoncelo e cravo, parecem estar a executar uma* trio sonata, *enquanto outros músicos descansam e um auditório elegante escuta a peça, embora talvez não muito atentamente (Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, Harris Brisbane Dick Fund, 1933)*

guiu-se no género da *symphonie concertante,* ou seja, uma obra sinfónica onde se utilizam dois ou mais instrumentos solistas, além da orquestra regular. Entre os numerosos compositores de *symphonies concertantes* refira-se também o nome de Giovanni Giuseppe Cambini (1746-1825), um italiano que viveu igualmente em Paris; um grande número de compositores de origem francesa participou também no extraordinário florescimento deste tipo de composição.

A ORQUESTRA SINFÓNICA — No último quartel do século xvui a sinfonia e outras formas de música de conjunto foram gradualmente pondo de parte o baixo contínuo, à medida que todas as vozes essenciais eram confiadas aos instrumentos melódicos. Com o desaparecimento definitivo do cravo da orquestra sinfónica no final do século, a responsabilidade de dirigir o conjunto passou a caber ao primeiro violino. A orquestra sinfónica do sécul xvm era muito menor do que a actual. Em 1756 a orquestra de Mannheim compunha-se e vinte violinos, quatro violas, quatro violoncelos e quatro contrabaixos, duas flautas, dois oboés e dois fagotes, quatro trompas, uma trompeta e dois timbales — tratava-se de um agrupamento excepcionalmente numeroso. A orquestra de Haydn, entre 1760 e 1785, raramente contou com mais de vinte e cinco executantes, incluindo cordas, flauta, dois oboés, dois fagotes, duas trompas e um cravo, a que ocasionalmente se juntavam trompetes e timbales. Mesmo na década de 1790, as orquestras de Viena não ultrapassavam, normalmente, os trinta e cinco executantes. A orquestração sinfónica habitual nesta época confiava todo o material musical fundamental às cordas e utilizava os instrumentos de sopro apenas para dobrar, reforçar e preencher as harmonias. Por vezes, na execução das peças acrescentavam-se madeiras e metais à orquestra, mesmo quando o compositor não escrevera partes específicas para eles. A medida que se aproximava o fim do século, começou a ser confiado aos instrumentos de sopro material musical mais importante e mais independente.

MÚSICA DE CÂMARA — Os géneros de música de câmara nas décadas de 1770 e 1780 incluíam a sonata para cravo ou clavicórdio e violino, com o violino a desempenhar geralmente um papel secundário; contudo, foi o quarteto de cordas que a pouco e pouco se tornou a forma mais importante dentro deste género. Um compositor notável de música de câmara desta época foi Luigi Boccherini (1743-1805), que trabalhou principalmente em Madrid e cuja obra inclui cerca de 140 quintetos de cordas, 100 quartetos de cordas e 65 trios de cordas, além de outra música de câmara e orquestral.

Um tipo diferente de música, destinado principalmente à execução ao ar livre ou em ocasiões informais, era a serenata veneziana, que, tal como o divertimento, a cassação e o nocturno, constituía uma forma intermédia entre a *suite* orquestral barroca e a sinfonia clássica e se compunha geralmente de cinco ou mais andamentos, muitos dos quais em ritmos de dança, mas sem qualquer ordenação previamente estabelecida. Tais peças, escritas exclusivamente para instrumentos de sopro, ou exclusivamente para cordas, ou para uma combinação de ambos, conservando na medida e no ritmo um certo sabor popular, não deixaram de exercer influência sobre o estilo da sinfonia clássica vienense. Foram historicamente importantes porque familiarizaram os compositores com a sonoridade da música de conjunto sem baixo contínuo, elemento cuja eliminação constituiu um passo fundamental na evolução do quarteto de cordas clássico.

Antes de Haydn, o compositor que mais relevo deu à independência das quatro vozes dos instrumentos de cordas, dando origem ao verdadeiro estilo do quarteto de cordas, foi Franz-Xaver Richter (1709-1789), em particular na Opus 5, publicada em Londres em 1768, embora tenha, provavelmente, sido escrita antes de 1757. O eminente violinista Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), refere na sua autobiografia que tocou os quartetos Opus 5 por volta desse ano:

> Ficamos presos aos seis quartetos de Richter, que Schweitzer tinha recebido. Ele tocou o violoncelo, eu o primeiro violino, o meu irmão mais velho o segundo e o mais novo a viola. A meio do espectáculo bebemos um café caríssimo; para o torrarmos queimámos a bela lata que o trazia. Divertimo-nos imenso[13].

**NAWM 111— FRANZ XAVER RICHTER, QUARTETO DE CORDAS EM *Si* BEMOL MAIOR, OPUS 5, N.° 2,** *fugato presto*

No quarto andamento deste quarteto a fuga rigorosa conjuga-se com a *forma sonata.* Enquanto a exposição do tema, com o seu contratema, constitui a secção principal na tónica (comp. 1-33) e um episódio extraído de ambos os temas efectua a transição para a dominante, a fuga irrompe repentinamente com uma cadência em uníssono, introduzindo o segundo tema (comp. 50), um tema não fugado. A secção final regressa por momentos ao estilo fugado antes de se dissolver em estruturas cadenciais (comp. 64--79). A secção do desenvolvimento (comp. 80-151) é de uma grande riqueza contrapontística, mas apenas inclui alguns trechos de fuga propriamente dita, enquanto a recapitulação (comp. 151-175) começa com o segundo tema e só regressa ao tema da fuga para um final em forma de *coda* (comp. 175-192), onde um *stretto* a duas vozes se desenvolve sobre uma pedaleira de dominante. O quarteto de cordas atinge uma maturidade precoce nesta excelente peça de Richter.

## Ópera, canção e música sacra

Sucedeu com a ópera o mesmo que com a sonata e a sinfonia: novos géneros e estilos foram surgindo a partir dos antigos, suplantando-os gradualmente ao longo do 1.° quartel do século xvm. A *tragedie lyrique* francesa resistiu à mudança neste período, e o estilo global da ópera veneziana sobreviveu ainda por bastante tempo na Alemanha, mas de Itália sopravam já fortes ventos de mudança. A nova ópera italiana, que viria a dominar os palcos de toda a Europa no século xvm, foi produto das mesmas forças que remodelaram todos os outros géneros musicais na era das luzes. Pretendia ser clara, simples, racional, fiel à Natureza, universalmente cativante e capaz de agradar ao público sem lhe causar uma fadiga mental desnecessária. O artificialismo de que em breve se revestiu, e pelo qual veio a ser rotundamente condenada pelos críticos dos últimos decénios do século, ficou a dever-se, em parte, a meras convenções ultrapassadas do período anterior e, em parte, a excrecências fortuitas.

A ÓPERA SÉRIA ITALIANA — A fórmula clássica da ópera séria italiana ficou a dever-se ao poeta italiano Pietro Metastasio (1689-1782), cujas peças foram musicadas cente-

[13] Karl Ditters von Dittersdorf, *Lebenbeschreibung seinem Sohne in die Feder diktier,* Munique, 1967, p. 96.

nas de vezes pelos compositores do século xvm (incluindo Mozart). As suas obras, regra geral, abordavam um conflito de paixões humanas num enredo baseado num ou noutro relato de um autor da antiguidade grega ou latina; recorriam ao elenco habitual de dois pares de namorados e uma série de figuras secundárias, incluindo com bastante frequência uma personagem muito apreciada no século xvm, o «tirano magnânimo». O desenrolar da acção permitia introduzir cenas variadas — episódios pastoris ou guerreiros, cerimónias solenes, e assim sucessivamente — e a resolução do drama passava muitas vezes por um acto de heroísmo ou pela sublime renúncia de uma das personagens principais. Estas óperas dividiam-se em três actos, quase invariavelmente estruturados através da alternância de recitativos e árias; a acção desenvolvia-se, através do diálogo, nos recitativos, enquanto cada ária representava aquilo a que podemos chamar um monólogo dramático, onde um dos actores da cena anterior formulava sentimentos ou comentários relativos à situação então criada. Ocasionalmente, havia também duetos, mas eram bastante raros os conjuntos vocais mais numerosos; os coros eram ainda mais raros e sempre muitos simples.

Salvo na abertura, a função da orquestra consistia quase apenas em acompanhai os cantores. O recitativo normal tinha relativamente pouca relevância musical e só era acompanhado pelo cravo e por um instrumento baixo de apoio. Os recitativos acompanhados ou *obbligato,* reservados para as situações dramáticas mais importantes, utilizam uma alternância livre de voz e orquestra. Com estas excepções, o interesse musical da ópera italiana centrava-se nas árias, que os compositores do século xvm criaram numa profusão e variedade assombrosas.

A **ÁRIA** — A forma mais corrente no início do século era a ária *da capo* (v. análise de NAWM 79, trecho da *Griselda* de Alessando Scarlatti), um esquema básico que permitia infinitas vaiações de pormenor. A partir de meados do século, tornaram-se mais frequentes as árias num único andamento, geralmente uma versão alargada da primeira parte de uma ária *da capo,* com uma estrutura tonal análoga à da sonata e com *ritornellos* orquestrais, à semelhança do *concerto.*

A concentração das atenções na ária, considerada como o único ingrediente musicalmente relevante da ópera, abriu caminho a muitos excessos. O esquema da alternância regular de recitativos e árias acabou por ser tratado com demasia rigidez. Os cantores, incluindo os famosos *castrati* italianos (sopranos e contraltos do sexo masculino), faziam exigências arbitrárias aos poetas e aos compositores, obrigando-os a alterar, acrescentar e substituir árias, sem qualquer espécie de respeito pela coerência dramática ou musical das obras. Além disso, os *ornatos* e *cadenzas* melódicos que os cantores acrescentavam a seu bel-prazer eram muitas vezes simples exibições insípidas de acrobacia vocal. Em 1720 foi publicada anonimamente (embora saibamos que o seu autor foi Benedetto Marcello) uma sátira famosa sobre a ópera e tudo o que com ela se relacionava, intitulada *IL teatro alia moda.* Mesmo assim, só por volta de 1745 é que os compositores italianos começaram a ensaiar algumas reformas importantes. O início da reforma operática, que coincidiu com a ascensão do estilo expressivo, foi. tal como esse estilo, um sinal da influência crescente das concepções da classe média sobre os modelos estritamente aristocráticos do princípio do século.

Um dos compositores mais originais do novo estilo foi Giovanni Battista. Hoje recordamo-lo principalmente pelos seus *intermezzos* cómicos, mas também escreveu importantes *opere serie.* As árias *da capo* de Pergolesi (v. NAWM 121), ao contrário das

do início do século, que geralmente projectaram um único afecto através do desenvolvimento de um único motivo, exprimem uma sucessão de estados de espírito através de uma gama variada de material musical, do cómico ao sério. Muitas vezes duas tonalidades são postas em contraste no primeiro grande período, sendo o material da segunda tonalidade recapitulado na tónica para rematar o segundo grande período da secção *da capo.* O *ritornello* de uma ária tanto pode apresentar o material que irá depois ser cantado na tonalidade principal como o da tonalidade secundária, assim se assemelhando à exposição orquestral de um concerto. Deste modo, a música vocal foi incorporando métodos estruturais da música instrumental, da sonata e do concerto, o que continuou a acontecer ao longo de todo o século xvui. Em contrapartida, é a melodia da voz que domina e impulsiona a música; a orquestra não acrescenta propriamente linhas vocais independentes, antes fornece ao cantor um suporte harmónico. As melodias compõem-se geralmente de unidades de quatro compassos, constituindo os dois primeiros uma frase antecedente e os dois segundos uma frase consequente. Quando o compositor se afasta desta fórmula, é para obter um efeito deliberado de desequilíbrio.

Entre os outros compositores que recorreram a este tipo de linguagem refiram-se os nomes de Haendel, em óperas tardias, como *Alcina* e *Xerxes,* Giovanni Bononcini, Karl Heinrich Graun (1704-59), o espanhol Domingo Terradellas (1713-1751), que estudou e trabalhou em Nápoles, Nicola Porpora (1686-1768) e um alemão, Johann Adolph Hasse (1699-1783). Hasse foi durante a maior parte da vida director musical e de ópera na corte do eleitor da Saxónia em Dresden, mas passou muitos anos em Itália, casou com uma italiana (uma famosa soprano, Faustina Bordoni) e adaptou um estilo musical absolutamente italiano. A sua música é o complemento perfeito da poesia de Metastasio; a grande maioria das suas oitenta óperas foi escrita sobre libretos de Metastasio, alguns dos quais chegou a musicar duas e até três vezes. Foi, em meados do século, o compositor mais popular e mais cumulado de êxitos de toda a Europa, e as observações de Burney acerca da sua música revelam-nos as qualidades que lhe mereceram o apreço dos conhecedores:

> [...] o mais natural, elegante e judicioso compositor de música vocal [...] hoje vivo; igualmente amigo da poesia e da voz, revela tanto aceito como génio na expressão das palavras, bem como na forma como acompanha essas doces e ternas melodias que confia ao cantor. Nunca perdendo de vista a voz, primeiro objecto de atenção num teatro, jamais a sufoca com o linguajar erudito de uma multiplicidade de instrumentos e temas, antes toma o cuidado de lhe dar a devida importância, do mesmo modo que um pintor faz incidir a luz mais forte sobre a figura principal da sua tela[14].

COMEÇOS DA REFORMA DA ÓPERA – Quando alguns compositores italianos começaram a tentar seriamente harmonizar a ópera com os novos ideais da música e do teatro, os seus esforços foram no sentido de tornarem toda a concepção mais «natural», ou seja, mais flexível na estrutura, mais profundamente expressiva no conteúdo, menos sobrecarregada de *coloratura* e mais variada noutros recursos musicais. A ária *da capo* não foi abandonada, mas modificada, e outras formas passaram a ser igualmente utilizadas; árias e recitativos começaram a alternar mais flexivelmente, de forma a veicularem a acção com maior rapidez e realismo; passou a usar-se mais o recitativo *obbligato;* a orquestra tornou-se mais importante, quer em si mesma, quer ao acrescentar profundi-

[14] Burney, *The Present State of Music in Germany,* Londres, 1975, 1, 238-239.

dade harmónica aos acompanhantes; os coros, há muito caídos em desuso na ópera italiana, voltaram a aparecer; a generalidade dos compositores passou a opor uma resistência mais firme às exigências arbitrárias dos solistas. Duas das figuras mais importantes do movimento reformador foram Niccolò Jommelli e Tommaso Traetta (1727-1779). O facto de ambos estes italianos terem exercido a sua actividade em cortes onde predominava o gosto francês — Jommelli em Esturgarda e Traetta em Parma — tê-los-á naturalmente influenciado no sentido de um tipo de ópera cosmopolita.

Mais dentro da pura tradição italiana estão as doze óperas de Johann Christian Bach, entre as quais *Alessandro nelVIndie (Alexandre na índia),* sobre um libreto de Metastasio (Nápoles, 1762), *Orione* (Londres, 1763) e *La clemenza de Scipione (A Clemência de Cipião,* Londres, 1778).

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK (1714-1787) — Conseguiu operar uma síntese harmoniosa entre a ópera francesa e italiana, o que fez dele o homem do momento. Nascido na Boémia, Gluck estudou com Sammartini em Itália, visitou Londres, fez uma *tournée* pela Alemanha como maestro de uma companhia de ópera, tornou-se compositor da corte do imperador em Viena e conheceu o apogeu da glória em Paris sob o patrocínio de Maria Antonieta. Começou por escrever óperas no estilo convencional italiano, mas veio a ser fortemente afectado pelo movimento reformador da década de 1750. Estimulado pelas ideias mais radicais da época, colaborou com o poeta Raniero Calzabigi (1714-95) para levar à cena, em Viena, *Orfeo ed Euridice* (1762) e *Alceste*

*Orfeu torce as mãos enquanto canta* Che farò senza Euridice *no* Orfeo ed Euridice, *de Gluck, estreado em Viena no ano de 1762. Frontispício do libreto, Parma, 1759 (Munique, Theater-museum)*

(1767). No prefácio e dedicatória a esta última obra Gluck exprimiu a decisão de suprimir os excessos que até então tinham desvirtuado a ópera italiana (v. vinheta), «confinar a música à sua função natural de servir a poesia na expressão e nas situações da intriga», pondo de parte, quer as convenções gastas da ária *da capo,* quer o desejo dos cantores de exibirem os seus dotes em variações ornamentais, e, além disso, fazer ainda da abertura parte integrante da ópera, adaptar a orquestra às exigências dramáticas e atenuar o contraste entre ária e recitativo.

A beleza simples que Gluck afirmava procurar tem um bom exemplo na célebre ária *Che faro senza Euridice?* («Que farei sem Eurídice?»), do *Orfeo,* e noutras árias, coros e danças da mesma obra. *Alceste* é uma ópera mais monumental, por oposição ao tom predominantemente bucólico e elegíaco do *Orfeo.* Tanto numa como noutra obra, a música adapta-se plasticamente ao drama, com recitativos, árias e coros conjugados em grandes cenas coesas. Gluck devolveu ao coro, que durante muito tempo estivera fora de moda em Itália, um papel importante (na esteira de Jommelli, que utilizou coros finais nas suas óperas vienenses do início da década de 1750).

Gluck atingiu a maturidade com as óperas *Orfeo* e *Alceste,* assimilando a graça italiana, a seriedade alemã e a magnificência imponente da *tragedie lyrique* francesa. Estava pronto para o clímax da carreira, que chegou com a estreia em Paris, no ano de 1774, da ópera *Iphigénie en Aulide (Ifigênia em Aulis).*

*A* atmosfera musical da capital francesa era tal que este acontecimento suscitou um extraordinário interesse. A oposição crítica, havia muito latente, à antiquada ópera francesa, subsidiada pelo Estado, irrompera em 1752 numa batalha verbal conhecida por *guerre des bouffons,* assim chamada porque o pretexto imediato foi a presença em Paris de uma companhia de ópera italiana que durante duas temporadas teve um êxito retumbante com as suas representações de óperas cómicas italianas *(opere buffe).* Praticamente todos os intelectuais e candidatos a intelectuais franceses tomaram partido na contenda — de um lado os defensores da ópera italiana, do outro os amigos da ópera francesa. Rousseau, um dos chefes de fila da primeira facção, publicou um artigo em que defendia ser a língua francesa intrinsecamente inadequada ao canto, concluindo «que os franceses não têm música, nem podem tê-la, ou, se a tiverem,

Q ^ > ———

A REFORMA DA ÓPERA SECUNDO GLUCK

*Procurei confinar a música à sua verdadeira função de servir a poesia, exprimindo os sentimentos e as situações do enredo sem interromper e esfriar a acção com ornamentos inúteis e supérfluos. Cheguei à conclusão de que a música deve acrescentar à poesia aquilo que o brilho das cores e a boa distribuição da luz e das sombras trazem a um desenho correcto e bem concebido, animando as figuras sem alterar os seus contornos.*

*Cheguei também à conclusão de que a minha tarefa consistia principalmente em procurar uma beleza simples e evitei todo o excesso de dificuldade que pudesse comprometer a clareza. Não atribuí qualquer valor à descoberta desta ou daquela novidade, a menos que fosse naturalmente sugerida pela situação ou pela expressão. E não há regra que não me tenha disposto da melhor vontade a sacrificar para obter um determinado efeito.*

**Da dedicatória de Gluck, em italiano, à ópera *Alceste* (Viena, 1769), trad. ing. de C. Palisca; v. fac-símile in *New Grove Dictionary,* 7, 466.**

muito pior será para eles[15]». Rousseau e os amigos, apesar dos exageros insensatos a que por vezes os levou o ardor da disputa, representavam, em Paris, a corrente de opinião mais avançada. Em consequência da campanha, a ópera tradicional de Lully e Rameau caiu em desgraça, mas antes de Gluck entrar em cena não apareceu nada para a substituir. Gluck apresentou-se habilmente, ou foi apresentado pelos seus apoiantes, como desejando provar que era possível escrever uma boa ópera sobre um libreto em francês; afirmou-se desejoso de poder contar com o auxílio de Rousseau para criar «uma melodia nobre, sensível e natural [...] música apropriada a todas as nações, de forma a abolir estas distinções ridículas entre estilos nacional»[16]. Assim, apelava simultaneamente ao patriotismo e à curiosidade do público francês.

NAWM 123 — CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK, *Orfeo ed Euridice,* n ACTO, CENA 1

Esta impressionante cena coral decorre nos espaços cavernosos do inferno, velados por um fumo escuro e espesso e iluminados apenas pelas chamas. Há duas orquestras, uma para o *ballet* e coro das fúrias, outra de harpa e cordas para acompanhar a súplica de Orfeu com sons semelhantes aos da lira. Gluck utiliza os novos e poderosos recursos da orquestra sinfónica, as relações tonais bem calculadas e os acordes de sétima diminuta e de dominante em diferentes inversões para criar uma das experiências teatrais mais aterradoras e tensas de toda a história da ópera. O *ballet* das fúrias inicia-se com uníssonos enfáticos em Aif, a tonalidade em que Orfeu começará a súplica, que em breve se desenvolverá, no entanto, modulando através de um labirinto de cromatismo e dissonância, até *Dó* menor, a tonalidade do coro, que veda o caminho a Orfeu, impedindo-o de chegar junto de Euridice. O *ballet* faz duas interrupções ameaçadoras antes de Orfeu iniciar a sua ária, que é pontuada pelas exclamações em uníssono do coro. Os coros seguintes vão-se tornando progressivamente menos hostis, a princípio em Mi* menor, e depois, quando Orfeo passa, durante duas estrofes, a *Fá* menor, o coro dá-lhe o assentimento na mesma tonalidade, permitindo que se abram as portas do reino dos mortos.

*Iphigénie en Aulide,* com um libreto adaptado a partir da tragédia de Racine, foi um imenso sucesso. Pouco depois foram levadas à cena versões revistas de *Orfeo* e *Alceste* (ambas com textos franceses). Num despique maldosamente instigado com o popular compositor italiano Niccolò Piccinni (1728-1800), Gluck compôs em 1777 uma ópera em cinco actos, *Armide,* sobre o mesmo libreto de Quinault que Lully usara em 1686. A obra-prima seguinte de Gluck, *Iphigénie en Tauride (Ifigênia em Táuris),* foi levada à cena em 1779. Era uma obra de amplas proporções, com um excelente equilíbrio entre o interesse dramático e o interesse musical, e que utilizava todos os recursos da ópera — orquestra, *ballet,* canto solístico e coral — para criar um efeito de grandiosidade trágica clássica.

As óperas clássicas de Gluck serviram de modelo às obras dos seus seguidores imediatos em Paris, e a sua influência sobre a forma e o espírito da ópera transmitiu--se ao século xix através de compositores como o seu antigo rival Piccinni, Luigi Cherubini (1760-1842), Gasparo Spontini (1774-1851) e Hector Berlioz (1803-1869) em *Les Troyens.*

[15] Jean-Jacques Rousseau, «Lettre sur la musique française», 1753, trad. *in* SR, p. 654 (=SRC, p. 62).

[16] Gluck, carta ao editor de *Mercure de France,* Fevereiro de 1773.

ÓPERA CÓMICA — O termo *ópera cómica* designa obras de estilo mais ligeiro do que o da ópera séria; em vez de abordarem temas heróicos ou mitológicos, apresentam episódios e personagens familiares, podendo ser levadas à cena com recursos relativamente modestos. A ópera cómica tomou formas diferentes nos diversos países, embora tenha representado em toda a parte uma revolta contra a ópera séria, a ópera trágica italiana. Os libretos da ópera cómica eram sempre na língua nacional, e a música tendia igualmente a sublinhar a linguagem musical nacional. Depois de um início de carreira modesto, a ópera cómica ganhou importância crescente a partir de 1760 e antes do final do século muitas das suas características tinham já sido assimiladas pelo curso principal da composição operática. A sua relevância histórica foi dupla: por um lado, respondeu à exigência universal de naturalidade da segunda metade do século xvm e, por outro, foi o primeiro grande veículo do movimento no sentido do nacionalismo musical, que viria a afirmar-se no período romântico.

ITÁLIA — Um importante tipo de ópera cómica italiana foi o ***intermezzo,*** assim chamado porque teve origem no costume de apresentar breves interlúdios cómicos entre os actos de uma ópera séria. Um dos primeiros mestres deste género foi Pergolesi, que escreveu ***La serva padrona (A Criada Patroa),*** sobre um texto de Gennaro Antonio Federico, para ser apresentada juntamente com outra ópera do próprio Pergolesi, // ***prigioner superbo,*** a 5 de Setembro de 1733, em Nápoles. A sua apresentação em Paris, em 1752, desencadeou a ***guerre des bouffons.*** Escrita apenas para baixo e soprano (há uma terceira personagem muda), com uma orquestra de cordas, a música

*Apresentação de um* intermezzo, *breve peça cómica executada entre os actos de uma ópera séria. Óleo, escola veneziana, século xvm (Milão, Museo delia Scala)*

é um exemplo acabado do estilo cómico vivo e espirituoso, no qual os compositores italianos ultrapassavam os do resto do mundo.

NAWM 121— GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI, *La serva padrona:* RECITATIVO E RECITATIVO OBBLIGATO, *Ah quanto mi sa male;* ÁRIA, *Son imbrogliato io*

Esta cena, que começa com um diálogo entre Uberto e a sua criada Serpina, a que se segue um monólogo de Uberto, revela a extraordinária capacidade da música de Pergolesi para projectar o impacto dramático do texto, quer através do recitativo, simples ou *obbligato,* quer através da ária. O diálogo, em que Serpina comunica a Uberto a sua intenção de casar com a personagem muda, Vespone, é um recitativo simples, acompanhado apenas pelo cravo. Quando Serpina sai, deixando Uberto sozinho, este fica a reflectir sobre o que ela lhe disse. Quando as dúvidas o assaltam, a orquestra encarrega-se do acompanhante, tecendo comentários sempre que ele hesita, a princípio com acordes harpejados, depois mais nervosamente, com rápidos *glissandos.* Embora o recitativo comece e termine em *Dó* maior, passando também no meio por esta tonalidade, a harmonia modula constantemente a Aí/' maior, *Fá* maior, *Ré* menor, *Lá* menor e *Sol* menor, mudando segundo o conteúdo do texto.

A ária é na forma *da capo,* mas nem a secção principal nem a secção intermédia desenvolvem um único motivo musical. Pelo contrário, há tantos motivos melódicos quantas as ideias e os estados de espírito do texto. O primeiro verso, composto num estilo repetitivo e soando como uma estrutura cadenciai em *Mi** maior, repete-se três vezes com a mesma melodia, o que permite sublinhá-la aos ouvidos do público, mas sugere também ao mesmo tempo a paralisia mental de Uberto. Uberto adopta depois um tom lírico, perguntando a si próprio se será amor aquilo que sente. Mas assalta-o então um pensamento que lhe esfria os ímpetos — devia pensar em si próprio e nos seus interesses — e a melodia compõe-se agora de notas lentas, pensativas, prolongadas, em *Fá* menor. Um breve *ritornello,* que reafirma a tonalidade de *Fá* menor, conduz a uma secção que modula de novo a *Me',* recapitulando a letra e a música dos seis últimos versos. Mas o texto e a música do primeiro verso ficam de reserva até que, com a transformação da cadência perfeita em interrompida, se fazem ouvir quatro vezes, preparando o regresso do tema das negras dúvidas de Uberto. Um *ritornello* abreviado remata a parte *da capo* da ária. A secção intermédia utiliza alguns dos motivos musicais da primeira secção, em *Dó* menor e *Sol* menor, desenvolvendo material anterior, em vez de apresentar música contrastante.

Uma das realizações da ópera italiana foi a sua exploração das possibilidades da voz de baixo, tanto na comédia pura como na paródia de outros estilos. Nas óperas cómicas de Nicola Logroscino (1698-c. 1765) e de Baldassare Galuppi surgiu um outro elemento, o *finale de conjunto:* para o fim de um acto vão entrando gradualmente em cena todas as personagens, enquanto a acção prossegue cada vez mais animada, acabando por atingir um clímax em que participam todos os cantores do elenco. Estes *finales de conjunto* não tinham paralelo na ópera séria, pelo que, ao escrevê-los, os compositores eram obrigados a acompanhar a evolução rápida da acção sem perderem de vista a coerência da forma musical. Tal desafio foi bem enfrentado por dois compositores napolitanos, Piccinni e Giovanni Paisiello (1740-1816).

Entretanto, a partir de meados do século, e graças em boa parte ao dramaturgo italiano Carlo Goldoni (1707-1793), verificou-se um enriquecimento dos libretos da ópera cómica; começaram a surgir enredos de carácter sério, sentimental ou patético,

além dos tradicionais enredos cómicos. Reflectindo esta evolução, a antiga designação de *opera buffa* foi substituído pela de *drama giocoso* — literalmente, drama jocoso, embora o termo fosse utilizado com o sentido mais lato de drama ameno ou alegre, ou seja, não trágico. Exemplo deste novo género foi *La buonafigliuola (A Boa Menina),* de 1760, sobre uma adaptação de Goldoni do romance *Pamela,* de Richardson, publicado vinte anos antes. O *Barbiere di Siviglia (O Barbeiro de Sevilha,* 1782), de Paisiello, sobre a peça de Beaumarchais, constituiu um abordagem semi-séria de temas políticos então actuais, enquanto *Nina* (1789) tinha uma intriga exclusivamente sentimental. Outra obra famosa dentro desta corrente foi o *Matrimonio Segreto (O Casamento Secreto),* de Domênico Cimarosa (1749-1801), estreado em Viena em 1792. No conjunto, a ópera bufa evoluiu muito, quer dramaticamente, quer musicalmente, ao longo do século; Mozart soube utilizar com proveito o seu legado, onde uma intriga cómica, séria ou sentimental, se combina com um estilo musical vivo, flexível e susceptível de ampla aceitação por parte do público.

FRANÇA — A versão francesa da ópera ligeira ficou conhecida como *opéra comique.* Nasceu por volta de 1710 como uma forma modesta de divertimento popular, levado à cena nas feiras paroquiais, e até meados do século a sua música baseou-se quase exclusivamente em melodias populares *(vaudevilles)* ou em melodias simples compostas à imagem desses *vaudevilles.* A visita dos bufões italianos a Paris em 1752 veio estimular a composição de *opéras comiques* onde árias originais (as chamadas *ariettes),* de estilo misto, franco-italiano, eram introduzidas a par dos antigos *vaudevilles;* as *ariettes* foram gradualmente substituindo os *vaudevilles,* até que, no final da década de 1760, estes acabaram por ser completamente postos de lado, passando toda a música a ser composta de novo. Um dos compositores que merece referência nesta década de transição é Gluck, que arranjou e compôs um certo número de *opéras comiques* para divertimento da corte de Viena. Rousseau, embora anos antes tivesse declarado que «os franceses não podem ter música», compôs em 1752 uma pequena e encantadora ópera com árias e recitativos, intitulada *Le Devin du village (O Adivinho da Aldeia).*

NAWM 122— JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Le Devin du village:* CENA 1, ÁRIA, *J'ai perdu tout mon bonheur*

Inspirada pelo novo estilo melódico italiano, esta ária, cantada pela heroína Colette, tem um fraseado claro, em grupos de dois compassos, uma harmonização ingénua e um acompanhamento simples. A repetição constante de uma ideia bastante sedutora só é interrompida por uma secção na tonalidade dominante, que apresenta a melodia numa forma ligeiramente diferente. A melodia principal volta uma vez mais, em forma de *rondeau,* a seguir a um *récit,* um interlúdio que vai buscar ao recitativo italiano a sua elocução próxima da fala, mas sem dispensar a ornamentação à maneira francesa.

A *opéra comique* francesa, como todas as formas nacionais de ópera ligeira, excepto a italiana, utilizava o diálogo falado em lugar do recitativo. Seguindo a tendência geral europeia da segunda metade do século, a *ópera comique* foi ganhando uma tonalidade romântica, e alguns dos libretos abordaram de forma muito franca as questões sociais candentes que agitaram a França nos anos anteriores à revolução. Os principais compositores deste tempo foram François André Danican-Philidor (1726-

-1795), também famoso como mestre de xadrez, Pierre-Alexandre Monsigny (1729--1817) e principalmente o músico de origem belga André Ernest Modeste Grétry (1741-1813), cujo *Richard Coeur-de-Lion (Ricardo Coração de Leão,* 1748) foi o precursor das muitas óperas de «salvamento» compostas na viragem do século — uma delas foi *Fidélio,* de Beethoven — onde o herói, em perigo de morte iminente durante dois actos e meio, acaba por ser salvo graças ao heroísmo dedicado de um amigo. A música de Grétry, nas suas cinquenta ou mais óperas, nunca chega a ser profunda, mas é melodiosa, cantável e bastante eficaz, com um ou outro momento de expressividade dramática comovente. A *opera comique,* com a sua alternância de diálogo falado e trechos musicais, foi extremamente popular em França. Floresceu durante a revolução e o período napoleónico e ganhou uma relevância musical ainda maior nas décadas seguintes do século xix.

INGLATERRA — A *ballad opera* inglesa ganhou popularidade após o extraordinário sucesso de *The Beggar's Opera* em Londres no ano de 1728. Esta obra satirizava abertamente a ópera italiana então em voga; a música, tal como a das primeiras *operas comiques,* compunha-se principalmente de melodias populares — *ballads* ou baladas — com alguns trechos parodiados de árias de ópera conhecidas.

A imensa popularidade das *ballad operas* na década de 1730 foi um sintoma de reacção geral do público inglês contra a ópera estrangeira, esse «divertimento exótico e irracional», como lhe chamava o Dr. Johnson — reacção que, como já vimos, teve entre outras consequências a de desviar as atenções de Haendel da ópera para a oratória nos últimos anos da sua vida. O único compositor de ópera inglês do século xviii digno de menção foi Thomas Agustine Arne; tanto ele como outros compositores menores escreveram, até ao final do século, muitas óperas cómicas sobre temas sentimentais e românticos.

NAWM **81** — JOHN GAY, *The Beggar's Opera,* CENAS **11** E **13**

A ária de Macheath *Pretty Parrot, say* («Diz, lindo papagaio», i acto, cena **13,** ária xiv) é apresentada no apêndice à 1." edição do texto, vinda a lume em **1729,** como uma «nova canção, traduzida do francês». O texto de *My heart was free/it roved like a bee* («O meu coração era livre/Esvoaçava como uma abelha», ária xv), cantado por Macheath na mesma cena, parodia as árias da ópera barroca em que a situação da personagem era descrita através de uma comparação (por exemplo, com um navio sacudido pela tempestade) com uma ilustração musical apropriada. **E** cantado com a melodia de *Come Fair one be kind* («Vem, minha bela, sê bondosa»). Ambos são em ritmos de dança: o primeiro, uma *hornpipe,* o segundo, uma jiga. Outras melodias tradicionais são utilizadas no dueto de Macheath e Polly: *O'er the hills and far away* («Para lá dos montes, muito longe»), *O What pain it is to part* («Oh, a dor da separação»), cantado por Polly com a música da canção escocesa *Gin thou wer't my e'ne thing* («Gin, eras o meu companheiro fiel»), e *The Miser thus a shilling sees* («O mendigo assim vê um xelim»), cantado por Macheath com uma antiga melodia irlandesa. Algumas das canções têm um sabor pentatónico ou hexatónico.

ALEMANHA — Na Alemanha surgiu em meados do século xvm uma forma de ópera cómica denominada *Singspiel.* Os primeiros *Singspiel* eram adaptações de *ballad operas* inglesas, mas os libretistas em breve foram buscar material às óperas cómicas francesas, tranduzindo-as ou adaptando-as, e os compositores alemães escreveram nova

música para estes textos, num estilo nacional melodioso, familiar e atraente. Muitas das melodias dos *Singspiel* setecentistas foram compiladas em colectâneas de canções alemãs, tendo-se, assim, transformado praticamente, com o passar do tempo, em canções de reportório popular. O mais importante dos primeiros compositores de *Singspiel* foi Johann Adam Hiller (1728-1804), de Leipzig. No Norte da Alemanha o *Singspiel* acabou por se fundir com a ópera local do início do século xix. No Sul, especialmente em Viena, ganharam voga os temas e o tom burlesco, com música viva e animada no estilo popular, até certo ponto sob a influência da linguagem da ópera cómica italiana. Típico compositor vienense de *Singspiel* foi Karl Ditters von Dittersdorf, que é hoje também recordado pela sua música instrumental. O *Singspiel* alemão foi um importante predecessor do teatro musical clássico de compositores como Mozart.

O LIED — Ao longo do século xvm escreveram-se em todos os países canções solísticas, cantatas e outros tipos de música vocal profana não operática, mas neste domínio é a ascensão do novo *Lied* alemão, que se reveste de particular relevância artística. A primeira colectânea importante de *Lieder* foi publicada em Leipzig em 1736, sob o título *Die singende Muse an der Pleisse (A Musa do Canto à beira do Pleisse).* As canções desta colectânea eram paródias, no sentido setecentista da palavra, isto é, as letras foram escritas para se adaptarem a músicas já existentes. Neste caso, os originais musicais eram pequenas peças para cravo ou clavicórdio, na sua maioria em ritmos de dança. Depois desta foram editadas outras colectâneas análogas de canções, umas parodiadas, outras com música original. O centro mais importante de composição a partir de meados do século foi Berlim, onde J. J. Quantz (1697-1773), J. **H.** Graun e C. P. E. Bach exerceram a sua actividade de compositores. Os compositores de Berlim preferiam os *Lieder* em forma estrófica, com melodias num estilo natural, expressivo, próximo do das canções populares, com uma única nota para cada sílaba; só eram permitidos acompanhamentos muito simples, completamente subordinados à linha azul. Estas convenções, ditadas pelo estilo expressivo então dominante, foram legalmente aceites durante o século xvm, mas acabaram por ter o efeito de impor ao *Lieder* restrições arbitrárias, e os compositores imaginativos foram-nas transcendendo a pouco e pouco, tornando o género mais variado e dando maior relevo ao acompanhamento. Os principais compositores berlinenses do final do século foram Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800) e Johann Friedrich Reichardt (1752-1814); entre os 700 *Lieder* deste último contam-se muitos sobre poemas de Goethe (v. exemplo 13.3).

Na segunda metade do século publicaram-se na Alemanha mais de 750 colectâneas de *Lieder* com acompanhamento de tecla, mas este número não inclui os muitos *Singspiel* deste período, que, na sua maioria, se compõem de canções semelhantes aos *Lieder.* A produção continuou abundante no século xix; quando Schubert começou a escrever canções, em 1811, tinha atrás de si uma longa e rica tradição, de que a sua obra veio a constituir um dos pontos mais altos.

MÚSICA SACRA — O espírito laico, individualista, que se generalizou no século xvm teve por efeito aproximar a música sacra do estilo da música profana, em particular da do teatro. Alguns raros compositores dos países católicos prolongaram condignamente a tradição antiga de Palestrina ou o estilo policoral de Benevoli; entre estes podemos mencionar o mestre espanhol Francisco Valls (1665-1747), de Barcelona, e o romano Giuseppe Ottavio Pitoni (1657-1743). Mas a tendência dominante consistiu

***Exemplo 13.3 –** Johann Friedrich Reichardt, Lied:* Erlkönig

***a)*** Sehr lebhaft und schauerlich

***Quem cavalga tão tarde na noite e ao vento? É o pai com seu filho. Segura o rapaz com o braço, aperta-o bem, aquece-o. «Meu filho, por que escondes de medo o rosto? [...} Meu querido filho, anda, vem comigo: belos jogos jogarei contigo.***

em transferir para a igreja e as formas da ópera, com acompanhamento orquestral, árias *da capo* e recitativos acompanhados. A lista dos principais compositores sacros italianos é quase idêntica à dos principais compositores de ópera do mesmo período. Mais ainda do que a missa e o motete, a oratória italiana praticamente deixou de se distinguir da ópera. Simultaneamente, alguns compositores, em particular no Norte de Itália e no Sul da Alemanha e da Áustria, chegaram a um compromisso entre elemen-

tos conservadores e modernos, estando este estilo misto — influenciado também pelas formas sinfónicas instrumentais do período clássico — na base das composições sacras de Haydn e Mozart.

A música sacra luterana sofreu um declínio rápido e acentuado após a morte de J. S. Bach. As principais realizações dos compositores da Alemanha setentrional situaram-se no domínio semi-sacro, semiprofano, da oratória. As oratórias escritas a partir de 1750 traduzem uma certa reacção contra os excessos do estilo operático. As melhores deste peródo foram as de C. P. E. Bach. *Der Tod Jesu (A Morte de Jesus),* de Karl Heinrich Graun, estreada em Berlim em 1755, conservou grande popularidade na Alemanha até ao fim do século xix.

Em Inglaterra a influência dominadora de Haendel parece ter desencorajado outras manifestações de originalidade e o nível geralmente baixo da música sacra só encontra excepção nas obras de um pequeno número de compositores, como Maurice Greene (1695-1775) e Samuel Wesley (1766-1837). Wesley, diga-se de passagem, foi um dos primeiros músicos do seu tempo a reconhecer a grandeza de J. S. Bach e contribuiu bastante para estimular a execução da música de órgão de Bach em Inglaterra. A segunda metade do século xvm não foi, de modo algum, um período de estagnação musical em Inglaterra; realizavam-se muitíssimos concertos, e os músicos estrangeiros encontravam no país um público capaz de os apreciar inteligentemente — foi o caso de Haydn, que escreveu várias das suas sinfonias mais importantes para o público londrino.

# Bibliografia

## Colectâneas de música

### *Música de tecla*

A. Longo organizou uma edição completa das sonatas de Domenico Scarlatti (Nova Iorque, G. Ricordi, 1947-1951), em 10 vols. e suplementos. Uma selecção representativa numa edição de qualidade superior, org. por Ralph Kirkpatrick, foi publ. por G. Schirmer, Nova Iorque, 2 vols.; *Complete Keyboard Works,* ed. fac-similada por R. Kirkpatrick, 18 vols., Nova Iorque, Johnson Reprint, 1972. Para um catálogo temático completo, com *incipits* e concordâncias, v . a tradução alemã revista de *Domenico Scarlatti* de Kirkpatrick, Munique, Heinrich Eilermann, 1972, vol. 2.

Uma valiosa selecção de composições setecentistas e oitocentistas de Alberti, Piatti *et al.* é *Thirteen Keyboard Sonatas,* ed. com comentários críticos de W. S. Newman, Chapei Hill, University of North Carolina Press, 1947.

As obras completas para instrumento de tecla solista de C. P. E. Bach foram editadas em facs. por D. Berg, 6 vols., Nova Iorque, Garland, 1985; catálogo temático, ed. A. Wotquenne, Leipzig e Nova Iorque, Breitkopf & Härtel, 1905, reed. Wiesbaden, 1964; novo catálogo de E. Helm em preparação; v. também Karl Geiringer (ed.), *Music ofthe Bach Family,* Cambridge, Harvard University Press, 1955.

Uma selecção das obras de Schobert está publicada in DdT, vol. 39.

### *Música sinfónica e de câmara*

Uma vasta colectânea de 549 sinfonias, em partituras completas, de 244 compositores diferentes, foi publicada sob a direcção de Barry S. Brook, *The Symphony: 1720-1840,* Nova

Iorque e Londres, Garland, 1986. Esta colectânea compõe-se de 60 volumes em seis séries, A-F, cada qual correspondente à sua região geográfica, mais um volume de referência: *Contents of the Set and Collected Thematic Indexes.*

Podem ser encontradas mais sinfonias dos compositores de Mannheim *in* DTB, vols. 3/1, 7/2 e 8/2; há uma reimpressão da música em dois volumes, intitulada *Mannheim Symphonists,* ed. H. Riemann, Nova Iorque, Broude Brothers, 1956; música de câmara de Mannheim *in* DTB, vols. 15 e 16; sinfonias de compositores vienenses *in* DTOe, vols. 31 e 39, anos 15/2 e 19/2; sinfonias do Norte da Alemanha *in* DdT, vols. 51-52; sinfonias de C. P. E. Bach, *Das Erbe deutscher Musik,* série i, vol. 18; música sinfónica e de câmara de Johann Christian Bach, *ibid.,* vols. 3, 30; obras instrumentais de Michael Haydn *in* DTOe, vol. 29, ano 14/2, e de Dittersdorf, *in* DTOe, vol. 81, ano 43/2; *The Symphonies of G. B. Sammartini,* ed. B. Churgin, Cambridge, Harvard University Press, 1968-.

As obras completas de J. C. Bach foram editadas em facs. por E. Warburton *et al, J. C. Bach: 1735-1782,* 48 vols., Nova Iorque, Garland, 1986-.

*Opera, canção e música sacra*

O *Montezuma* de Graun está publicado *in* DdT, vol. 15; o *Fetonte* de Jommelli *in* DdT, vols. 32/33; trechos escolhidos das óperas de Traetta *in* DTB, vols. 14/1 e 17, e o *Armínio* de Hasse in *Das Erbe deutscher Musik,* série i, vols. 27/28.

As principais óperas de Gluck, começando pelo *Orfeo,* foram publicadas numa edição sumptuosa org. por J. Pelletan *et ai,* Leipzig, 1873-1896, 7 vols.; uma nova edição das obras completas, ed. R. Gerber, Kassel, Bärenreiter, 1951-; v. também DTB, vol. 14/2, e DTOe, vols. 44a, 60, 82, anos 21/2, 30/2, 44; catálogo temático de A. Wotquenne, Leipzig e Nova Iorque, Breitkopf & Härtel, 1904, reed. Hildesheim 1967.

Operas cómicas italianas publicadas *in* CDM1, vols. 13, Galuppi, e 20, Paisiello, e *in* CMI, vol. 7, Piccinni; para as obras de Pergolesi, v. a bibl. do cap. 10, rubrica «Música sacra e oratória».

Uma edição completa das obras de Grétry, em 49 vols, foi publicada pelo governo belga (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1884-1936, reed. Nova Iorque, 197-.

Para as *ballad operas,* v. W. H. Rubsamen (ed.), *The Ballad Opera,* facs. de textos e música, 28 vols., Nova Iorque, Garland, 1974.

Os *Singspiels* alemães estão disponíveis nas seguintes edições modernas: Viennese: *Die Bergknappen (Os Mineiros),* de Ignaz Umlauf, 1746-1796, *in* DTOe, vol. 36, ano 18/1, e *Der Dorfbarbier (O Barbeiro da Aldeia),* de Johann Schenk, 1753-1836, *in* DTOe, vol. 48, ano 24; v. também as canções *in* DTOe, vol. 64, ano 33/1; do Norte da Alemanha: *Der Jahrmarkt (A Feira),* de Georg Benda (1722-1795), DdT, vol. 64. Encontram-se fac-símiles de óperas alemãs e austríacas in *German Oper, 1770-1800,* ed. T. Bauman, Nova Iorque, Garland, 1985--1986. Entre outros compositores estão representados Benda, Reichardt, Zumsteeg, Süssmayr, Salieri e outros.

A segunda parte do vol. 1 da obra de Max Friedländer, *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert,* Estugarda, J. G. Cotta, 1902, contém 236 canções, na sua maioria extraídas de colectâneas do século xvm; v. também DTOe, vols. 54 e 79, anos 37/2 e 42/2, e DdT, vols. 35/36 (Sperontes) e 57.

Música sacra vienense do final do século xvm publicada in DTOe, vols. 62 e 83, anos 31/1 e 45. A oratória de Hasse *La Conversione di S. Agostino* está em DdT, vol. 20; a *Passione di Gesu Cristo,* de Jommelli, em CDMI, vol. 15.

## Leitura aprofundada

Importantes fontes de informação acerca da vida musical do século xvm são a *General History of Music,* de Charles Burney, 1776, ed. org. por Frank Mercer, Londres, G. T. Foulis,

1935, reed. Nova Iorque, Dover, 1957, e os seus dois livros de viagens: *The Present State of Music in France and Italy,* Londres, 1771, e *The Present State of Music in Germany, The Netherlands and the United Provinces,* 2 vols., Londres, 1775; excertos de *The Present of Music in France and Italy* in SR, n.° 74, SRC, n.° 10; há uma nova edição da obra sob o título *Music, Men and Manners in France and Italy,* 1770, ed. H. E. Poole, Londres, Eulenberg Books, 1974. Percy Scholes também editou os dois livros de viagens de Burney sob o título *Dr. Burney's Musical Tours in Europe,* Londres e Nova lorque, Oxford University Press, 1959.

Sobre o tema *galant,* v. David A. Sheldon, «The galant style revisited and re-evaluated», AM 47, 1957, 240-270, que analisa a etimologia e a aplicação do termo ao longo da história.

A obra de C. P. E. Bach, *Versuch über die wahre, das Clavier zu spielen* foi publicada pela primeira vez em 1753 (1.ª parte); ed. facs. por L. Hoffmann-Erbrecht, Leipzig, Bretkopf & Härtel, 1957; William J. Mitchell, sob o título *Essay on the True of Playing Keyboard Instruments,* Nova Iorque, Norton, 1949, baseia-se na 1." edição e nas edições revistas do século xviii; excerto *in* SR, n.° 67, SRC, n.° 3. A autobiografia de Bach (1773) é acessível em ed. facs., com anotações críticas de William S. Newman, *in* MQ, 51, 1965, 363-372.

A 1.' edição de *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen (Ensaio sobre como tocar flauta transversal),* de Johann Joachim Quantz, outro importante tratado deste período, é de 1752; facs. da 3ª ed., 1789, Kassel, Bärenreiter, 1953; trad, de Edward R. Reilly, *On Playing the Flute,* Nova Iorque, Schirmer Books, 1966, ed. rev. 1985; excertos *in* SR, n.° 65, SRC, n.° 1.

Sobre a sonata, v. William S. Newman, *The Sonata in the Classic Era,* Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1983.

Sobre a sinfonia concertante, v. B. S. Brook, *La symphonie française dans la seconde moitié du XVIIIᵉ siècle,* 3 vols., Paris, Institut de Musicologie l'Université de Paris, 1962.

O *Teatro alla moda,* de Marcello, numa tradução inglesa anotada de Reinhard G. Pauly, está publicado em MQ, 34, 1948, 371-403, e 35, 1949, 85-105.

Sobre a *opéra comique,* v. David Charlton, *Grétry and the Growth of Opéra-comique,* Cambridge, Cambridge University Press, 1986; Edmond M. Gagey, *Ballad Opera,* Nova Iorque, Columbia University Press, 1937; Thomas Baumann, *North German Opera in the Age of Goethe,* Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

*Filhos de Bach*

Para indicações sobre as obras acerca da vida e música dos filhos de Bach, v. cap. 12; v. também David Schulenberg, *The Instrumental Music of C. P. E. Bach,* Ann Arbor, Mich., UMI Research Press, 1984. A biografia clássica de Johann Christian Bach é a de Charles Sanford Terry, 2." ed. rev., Westport, Conn., Greenwood Press, 1980.

*Gluck*

Martin Cooper, *Gluck,* Nova Iorque, Oxford Universith Press, 1935, e Alfred Einstein, *Gluck,* Londres, J. M. Dent, Nova Iorque, S. P. Dutton, 1954, são estudos genéricos sobre a vida e o ambiente musical deste compositor; *Collected Correspondence,* ed. H. e E. H. Mueller von Asow, trad, de S. Thomson, Londres, Barrie & Rockliff, 1962. Sobre as operas de Gluck, v. Ernest Newman, *Gluck and the Opera,* Londres, V. Gollancz, 1967; F. W. Sternfeld, «Gluck's operas and Italian tradition», e J. Rushton, «From Vienna to Paris: Gluck and the French opera», in *Chigiana,* 29-30, 1975, 275-298; D. Heartz, «From Garrick to Gluck: the reform of theatre and opera in the mid-eighteenth Century», in *Proceedings of the Royal Musical Association,* 94, 1967-1968, 111-127, e *in* GLHWM, 11, 329-345. O artigo de Heatz analisa a influência da teatro inglês na reforma da ópera. Patricia Howard, comp., *Gluck, Orfeo,* Cambridge, Cambridge University Press, 1981, um manual da ópera. Bibliografia das obras impressas de Gluck org. por Cecil Hopkinson, 2." ed., Nova Iorque, Broude Brothers, 1987.

### *D. Scarlatti*

A melhor obra sobre D. Scarlatti é *Domênico Scarlatti,* de R. Kirkpatnck, Nova Iorque, 1968; nova ed., Princeton, Princeton University Press, 1983, um modelo de erudição e perspicácia musical; v. também o estudo mais recente de Malcolm Boyd, *Domênico Scarlatti — Master of Music,* Nova Iorque, Schirmer Books, 1986. Sobre o estado actual da investigação acerca de Scarlatti, v. Joel Sheveloff, «D. Scarlatti: tercentenary frustrations», MQ, 71, 1985, 399-436, e 72, 1986, 90-118.

# 14

## *O final do século xvin*

Os dois grandes compositores de finais do século xvm são Haydn e Mozart. Juntos, representam o período clássico, no mesmo sentido em que Bach e Haendel representam o barroco tardio, utilizando a linguagem musical em vigor no seu tempo e criando, com essa linguagem, obras de uma perfeição nunca ultrapassada. Haydn e Mozart têm muito mais em comum do que o simples facto de serem contemporâneos e usarem uma linguagem semelhante; foram amigos pessoais, e cada um deles admirou e sofreu a influência da música do outro. Haydn nasceu em 1732, Mozart em 1756; Mozart morreu em 1791, com 35 anos de idade, Haydn em 1809, com 77 anos. A maturação artística de Haydn foi muito mais lenta do que a de Mozart, que foi um menino-prodígio. Se Haydn tivesse morrido aos 35 anos, estaria hoje praticamente esquecido; com efeito, muitas das suas obras mais conhecidas só foram escritas depois da morte de Mozart. A personalidade dos dois homens era completamente diferente; Mozart foi um génio precoce, de disposição errante e hábitos irregulares, um actor nato, um virtuoso do piano, um dramaturgo musical consumado, mas completamente incapaz na maior parte das questões práticas da vida; Haydn foi em grande medida um autodidacta, um trabalhador paciente e persistente, um homem modesto, um maestro excelente, mas não um solista virtuoso (embora por vezes tocasse viola nos quartetos de cordas), metódico e regular na gestão dos seus assuntos, e um músico que, no conjunto, viveu satisfeito ao serviço de um nobre, tendo sido, aliás, o último compositor eminente a viver assim.

## Franz Joseph Haydn

A CARREIRA DE HAYDN — Haydn nasceu em Rohrau, uma pequena cidade da zona oriental da Áustria, próximo da fronteira húngara. Recebeu a primeira formação

musical de um tio com quem foi viver aos 6 anos. Dois anos depois tornou-se menino de coro na catedral de Santo Estêvão, em Viena, onde adquiriu uma grande experiência musical prática, mas não recebeu qualquer espécie de instrução teórica sistemática. Afastado do coro da catedral na altura da mudança de voz, o jovem Haydn foi garantindo precariamente o seu sustento, com empregos temporários e lições de música. Aprendeu contraponto sozinho, recorrendo ao *Gradus ad Parnassum,* de Fux; entretanto, foi travando gradualmente conhecimento com as personagens influentes de Viena, e teve algumas lições de composição com Nicola Porpora, famoso compositor e mestre de canto italiano. Em 1758 ou 1759 obteve o posto de director da capela do conde von Morzin, um nobre da Boémia para cuja orquestra Haydn escreveu a sua primeira sinfonia. O ano de 1761 foi extremamente importante na vida de Haydn: entrou então ao serviço do príncipe Paul Anton Esterházy, chefe de uma das mais ricas e poderosas famílias nobres da Hungria, um homem dedicado à música e um generoso patrono das artes.

Ao serviço de Paul Anton e do seu irmão Nicolau, cognominado *O Magnífico,* que herdou o título em 1762, passou Haydn perto de trinta anos, em circunstâncias pouco menos que ideais para a sua evolução enquanto compositor. A partir de 1766, o príncipe Nicolau passou a viver a maior parte do ano no seu longínquo domínio rural de Eszterháza, cujo palácio e jardins haviam sido construídos para rivalizarem com o esplendor da corte francesa de Versalhes. No palácio havia dois teatros, um de ópera e outro de marionetas, além de duas grandes e sumptuosas salas de música. Eram obrigações de Haydn escrever qualquer espécie de música que o príncipe exigisse, dirigir os concertos, ensinar e orientar todos os músicos e manter os instrumentos em bom estado. A orquestra compunha-se de dez a cerca de vinte e cinco elementos, e havia ainda cerca de uma dúzia de cantores para a ópera; todos os músicos principais eram recrutados entre os maiores talentos disponíveis na Áustria, na Itália e noutros países. Todas as semanas eram apresentadas duas óperas e dois longos conceitos. Além destes, havia óperas e concertos especiais em honra dos visitantes mais notáveis, bem como, quase diariamente, música de câmara nos aposentos particulares do príncipe, habitualmente com a participação do próprio príncipe. Este tocava *baryton,* instrumento semelhante à viola da gamba, embora de maiores dimensões, e com uma série suplementar de cordas metálicas que soam por simpatia; Haydn escreveu — por encomenda — quase 200 peças para *baryton,* geralmente em combinação com viola e violoncelo, formando um trio.

Embora Eszterháza fosse bastante isolada, o fluxo constante de hóspedes e artistas notáveis, bem como as ocasionais viagens a Viena, permitiram que Haydn se mantivesse a par das mais recentes inovações no mundo da música. Beneficiava, além disso, das inestimáveis vantagens de poder contar com um grupo de cantores e instrumentistas dedicados e talentosos e de ter um patrono inteligente, cujas exigências seriam certamente pesadas, mas cuja compreensão e entusiasmo constituíam as mais das vezes uma fonte de inspiração. Como o próprio Haydn disse um dia: «O meu príncipe estava satisfeito com todo o meu trabalho, eu era elogiado, e como regente de uma orquestra podia fazer experiências, observar o que reforçava e o que enfraquecia um efeito e, por conseguinte, melhorar, substituir, omitir e tentar coisas novas; estava isolado do mundo, não tinha ninguém que me induzisse em erro ou me molestasse, e por tudo isto vi-me forçado a ser original.»

*Palácio Esterháza, construído em 1762-1766 como residência de Verão sobre o Neusiedler See, pelo príncipe húngaro Nikolaus Esterházy, a quem Haydn serviu durante quase trinta anos. A ópera do palácio foi inaugurada em 1768 com* Lo speziale, *de Haydn. Gravura de János Berkeny (1791), segundo Szabo e Karl Schütz (Budapeste, Museu Nacional Húngaro)*

O contrato de Haydn com o príncipe Paul Anton Esterházy proibia-o de vender ou oferecer quaisquer das suas composições, mas esta disposição veio mais tarde a cair no esquecimento, e, à medida que a fama do compositor alastrava, nas décadas de 1770 e 1780, ele começou a satisfazer muitas encomendas de editores e particulares de toda a Europa. Haydn permaneceu em Eszterháza até à morte do príncipe Nicolau, em 1790, mudando-se então para Viena, onde adquiriu casa própria. Seguiram-se duas temporadas extenuantes, mas produtivas e lucrativas, na cidade de Londres (Janeiro de 1791 a Julho de 1792 e Fevereiro de 1794 a Agosto de 1795), a maior parte do tempo sob a gestão do empresário Johann Peter Salomon. Aí Haydn dirigiu concertos e escreveu uma quantidade de obras novas, incluindo as doze *Sinfonias de Londres.* De regresso à Áustria, voltou ao serviço da família Esterházy, vivendo agora, no entanto, a maior parte do ano em Viena.

O novo príncipe, Nicolau II, interessava-se menos pela música de Haydn do que pelo acréscimo de glória que lhe advinha de ter ao seu serviço um homem tão famoso; as principais obras que Haydn escreveu para ele foram seis missas nos anos de 1796 a 1802. Uma vez que os restantes deveres de Haydn eram agora apenas nominais, o músico pôde dedicar-se à composição de quartetos e das suas duas últimas oratórias, *A Criação* (1798) e *As Estações* (1801), ambas estreadas em Viena com enorme sucesso. A última composição de Haydn foi o quarteto de cordas Opus 103, começado, provavelmente, em 1802, mas de que apenas completou (em 1803) dois andamentos.

É impossível determinar ao certo quantas composições terá escrito Haydn. Não foi feito durante a sua vida nenhum catálogo completo e fiável, e a nova edição critica das suas obras ainda está incompleta. No século xvni, e mesmo mais tarde, houve editores que publicaram muitas composições, atribuindo-as falsamente a Haydn, pois sabiam que o seu nome atrairia compradores. Foram detectadas cerca de 150 sinfonias

assim falsamente atribuídas e 60 a 70 quartetos de cordas. A *Sinfonia dos Brinquedos,* por exemplo, tantas vezes citada como um produto típico da natureza ingénua e infantil de Haydn, foi recentemente considerada espúria (poderá ter sido escrita por Leopold Mozart). A tarefa de fixar o *corpus* das obras autênticas de Haydn continua ainda a mobilizar os esforços dos especialistas. A lista provisória das suas composições autenticadas inclui 108 sinfonias e 68 quartetos de cordas, numerosas aberturas, concertos, divertimentos, serenatas, trios para *baryton,* trios de cordas, trios com piano e outras obras de câmara, 47 sonatas para piano, canções, árias, cantatas, missas e outras composições sobre textos litúrgicos, 26 óperas (perderam-se 11, enquanto de algumas outras só possuímos fragmentos) e 4 oratórias. As peças mais importantes são as sinfonias e os quartetos, pois Haydn foi, acima de tudo, um compositor instrumental e as sinfonias e quartetos foram as suas melhores realizações neste campo. Da sua música vocal anterior a 1790, as obras mais importantes são a *Missa de Santa Cecília,* do início da década de 1770, a *Missa Mariazeller,* de 1782, o *Stabat Mater* em *Sol* menor e a oratória *O Regresso de Tobias* (1775). Mais conhecidas são as seis últimas missas e as oratórias *A Criação* e *As Estações do Ano;* todas estas obras sofreram, em maior ou menor grau, a influência do espírito e das técnicas da sinfonia, género que tão intensivamente ocupara Haydn no início da década de 1790.

## As obras instrumentais de Haydn

PRIMEIRAS SINFONIAS — As sinfonias até à n.° 92 foram todas escritas antes de 1789, na sua maioria para a orquestra do principe Esterházy; da n.° 82 à n.° 87 foram escritas em 1785-1786, por encomenda, para uma série de conceitos em Paris (sendo por isso conhecidas como *Sinfonias de Paris);* as n.$^{os}$ 88 a 92 foram encomendadas por particulares. A n.° 92 intitula-se *Sinfonia de Oxford* porque foi executada quando Haydn recebeu o grau honorífico de doutor em Música na Universidade de Oxford, em 1791. Muitas das outras sinfonias (bem como muitos dos quartetos) receberam também, por um ou outro motivo, nomes específicos, mas poucas ou nenhumas destas designações são da responsabilidade do próprio compositor.

Muitas das primeiras sinfonias de Haydn são na forma em três andamentos, característica do início do período clássico e derivada da abertura de ópera italiana (sinfonia); as mais típicas destas sinfonias compõem-se de um *allegro,* seguido de um *andante* na totalidade relativa menor ou na subdominante, e terminam com um minuete ou um andamento rápido em ritmo de jiga, num compasso de * ou ⁶ (por exemplo, as Sinfonias n.$^{os}$ 9 e 19)[1]. Outras sinfonias da primeira fase fazem lembrar a *sonata da chiesa* barroca pelo facto de começarem com um andamento lento e (geralmente) prosseguirem com três outros andamentos na mesma tonalidade, sendo a sequência típica *andante-allegro-minuete-presto* (são disto exemplo as Sinfonias n.$^{os}$ 21 e 22). Pouco depois, no entanto, a forma mais habitual passa a ser a que é representada pela Sinfonia n.° 3, em *Sol* maior, que, tanto quanto sabemos, terá sido

[1] A numeração adoptada segue a do catálogo que constitui o apêndice \ da obra de C. Robbins Landon, *Symphonies of Joseph Haydn,* e a do *Thematisches-bibliographisches Werkverzeichnis,* de A. van Hoboken. A numeração das sinfonias nem sempre representa a ordem cronológica de composição.

escrita antes de 1762. Apresenta a divisão em quatro andamentos, que passou a constituir a regra no período clássico: (i) *allegro;* (n) *andante moderato;* (m) *minuete e trio;* (iv) *allegro.* Os instrumentos de sopro (neste caso dois oboés e duas trompas) têm uma independência considerável, aspecto que viria a tornar-se ainda mais marcante nalgumas das sinfonias posteriores. O primeiro andamento é um bom exemplo da liberdade com que Haydn trata a estrutura das frases; tanto este andamento como o *finale* ilustram o modo como o compositor atenua a rigidez das frases de quatro compassos, características do século xvui, retomando, em certa medida, o método barroco do alargamento progressivo para desenvolver as ideias musicais. O *andante* da Sinfonia n.° 3, unicamente para cordas, é numa variedade da *forma sonata* que Haydn utilizou com frequência nos seus andamentos lentos: duas partes (ambas repetidas) com modulação à relativa maior (ou, em alternativa, à dominante) na primeira parte; na segunda, novas modulações e uma sequência, seguida de um regresso à tónica, com recapitulação modificada da primeira parte. A escrita desta sinfonia é, em grande medida, contrapontística: o *minuete* é canónico; o *finale* combina a forma de fuga com a figuração instrumental clássica e o ritmo enérgico característico de Haydn.

Quase todas as sinfonias clássicas incluem um andamento de minuete-e-trio. O minuete propriamente dito é sempre na forma bipartida ll:a :ll: *a'* (a):II; o trio tem uma estrutura semelhante e é geralmente na mesma tonalidade que o minuete (com uma eventual mudança de modo), mas é mais breve e tem uma orquestração mais ligeira; depois do trio volta o minuete *da capo* sem repetições, assim conferindo ao conjunto *jáo* andamento uma forma tripartida *ABA.* Os minuetes e trios de Haydn contêm alguma da música mais cativante que este compositor escreveu. São notáveis a riqueza de ideias musicais, os achados felizes no domínio da invenção harmónica e do colorido orquestral, que Haydn conseguiu imprimir a esta forma tão modesta; disse ele um dia desejar que alguém escrevesse «um minuete realmente novo», mas foi ele próprio que conseguiu fazê-lo, e de forma admirável, quase em todos os minuetes que compôs. O recurso frequente aos instrumentos de sopro e o lugar de destaque que Haydn lhes dá nos minuetes evocam a origem deste terceiro andamento da sinfonia clássica como peça de dança, bem como as suas ligações às formas contemporâneas do divertimento e da cassação.

Três sinfonias de Haydn, as n.os 6, 7 e 8, escritas pouco depois de o compositor entrar ao serviço do príncipe Esterházy, em 1761, apresentam algumas características excepcionais (dois andamentos da Sinfonia n.° 7 são analisados em NAWM 115). Haydn deu-lhes os títulos semiprogramáticos de *Le Matin, Le Midi* e *Le Soir (Manhã, Meio-Dia e Fim de Tarde),* sem acrescentar quaisquer explicações. Todas têm os quatro andamentos normais da sinfonia clássica. Os primeiros andamentos são, como é regra nas sinfonias de Haydn, na *forma sonata,* com as habituais modulações, mas sem temas secundários definidos. As Sinfonias n.os 6 e 7 têm breves introduções *adagio. KâtLe Matin* foi seguramente escrita para ilustrar o nascer do Sol e poderá constituir uma antecipação à encantadora passagem de descrição musical com que se inicia a terceira parte de *A Criação.*

Dos quatro andamentos, foi o *finale* que veio pouco a pouco a constituir a coroa de glória das sinfonias de Haydn. Na sinfonia clássica a matéria mais séria confinava-se, geralmente, aos dois primeiros andamentos. O minuete constituía um momento de diversão, uma vez que era mais breve do que qualquer dos andamentos anteriores,

escrito num estilo popular e numa forma que o ouvinte não tinha dificuldade em seguir. Mas o minuete é um andamento final satisfatório: é demasiado breve para contrabalançar os dois anteriores; além disso, o clima de descontracção que cria precisa de ser contrabalançado por um novo clímax de tensão e abrandamento. Haydn apercebeu-se rapidamente de que *osfinales presto,* em * ou *, das primeiras sinfonias não eram adequados a este fim, sendo demasiado ligeiros, na forma e no conteúdo, para darem ao conjunto da sinfonia uma unidade efectiva. Desenvolveu, por conseguinte, um novo tipo de andamento final, que fez a sua entrada em cena no final da década de 1760: um *allegro* ou *presto* em \ ou 0, *em forma sonata* ou rondo, ou numa combinação de ambos, mais breve do que o primeiro andamento, compacto, de andamento rápido, transbordante de vivacidade e alegria, cheio de pequenos instantes caprichosos de silêncio e de todo o tipo de surpresas maliciosas. A primeira aplicação que Haydn fez da *sonata-rondó* a uma sinfonia pode ser observada no *finale* da Sinfonia n.° 77 (v. NAWM 116), de 1782, que analisaremos mais adiante.

Muitas das sinfonias da década de 1760 são experimentais. A Sinfonia n.° 31 *(Com o Sinal de Trompa)* é análoga a um divertimento no recurso sistemático aos instrumentos de sopro (quatro trompas, em vez das duas habituais) e na forma do tema com variações do *finale.* Esta sinfonia «de caça» tem vários sucessores na ulterior obra de Haydn, como, por exemplo, no coro «Escutai, as montanhas ecoam», de *As Estações.* De um modo geral, a partir de 1765 as sinfonias de Haydn evoluem no sentido de um conteúdo musical mais sério e mais relevante (n.° 35) e de um manejo mais subtil dos aspectos formais *(finale* da Sinfonia n.° 38). As sinfonias em tonalidades menores (n.os 26, 39 e 49, todas de 1768) têm uma intensidade emotiva que anuncia já a música escrita pelo compositor nos anos 1770-1772, primeiro ponto alto do estilo de Haydn. A Sinfonia n.° 26 *(Passio et lamentatio)* incorpora uma melodia de um antigo drama da Paixão em cantochão, como material temático para o primeiro andamento, e um canto litúrgico das Lamentações para o segundo.

NAWM 115 — FRANZ JOSEPH HAYDN, SINFONIA N.° 7 EM *Dó* MAIOR, *Le Midi: adagio--allegro, adagio-recitativo*

No *allegro* desta sinfonia Haydn retoma alguns processos do *concerto grosso.* Ele tinha vários bons solistas na orquestra que tocava para o auditório dos convidados de Esterházy, e neste andamento destacou-os da orquestra, confiando-lhes secções análogas às do *concertino. O tutti* inicial regressa várias vezes, como um *ritornello* de concerto, sendo uma das vezes no terceiro grau, *Mi* menor, no ponto onde a recapitulação deveria normalmente começar na tónica. Neste andamento só a secção final da exposição é recapitulada na tónica, como nalgumas das primeiras sonatas. O uso ocasional dos instrumentos solistas como num concerto, as passagens em *adagio* com encadeamentos de retardos, à maneira de Corelli, e a tendência sempre subjacente para um compromisso entre o fraseado equilibrado e a *Fortspinnung,* tudo isto são meios através dos quais Haydn, logo a partir das primeiras obras, enriqueceu a linguagem da sinfonia clássica, fundindo elementos novos e antigos. A orquestração conserva outra característica barroca, a utilização do cravo e o dobrar da linha do baixo (pelo fogote, juntamente com os violoncelos e contrabaixo), formando um *basso continuo.* (O cravo é um instrumento essencial nas sinfonias de Haydn até cerca de **1770,** tendo, juntamente com o piano, sido também usado na execução setecentista das sinfonias posteriores a esta data, uma vez que nesse tempo a orquestra era geralmente dirigida a partir do instrumento de teclado. Até as *Sinfonias de Londres* foram dirigidas desta forma.)

O andamento lento desta sinfonia é irregular, pois, na realidade, trata-se de dois andamentos lentos, ligados entre si à maneira de um *recitativo obbligato,* seguido de uma ária (não incluída em NAWM), que consiste num dueto para violino e violoncelo solistas, rematada por uma *cadenza* e decorada com passagens ornamentais de flauta. O «recitativo», onde um violino solista representa a linha vocal, é uma notável efusão apaixonada, com modulações de grande amplitude.

AS SINFONIAS DE 1771-1774 — Revelam-nos Haydn como um compositor de plena maturidade técnica e imaginação fervilhante, cuja matéria tem uma atmosfera análoga à das emoções expressas pelo movimento literário *Sturm und Drang.* Podemos tomar como especialmente representativas deste período as Sinfonias n.$^{os}$ 44, 45 e 47, de maiores proporções do que as sinfonias da década anterior. Os temas são mais amplamente desenvolvidos, começando muitas vezes os do andamento rápido com uma clara proclamação em uníssono, imediatamente seguida de uma ideia contrastante, sendo então repetido o tema completo. As secções de desenvolvimento, utilizando motivos dos temas, tornam-se mais enérgicas e dramáticas. Dramáticas são também as passagens inesperadas do *forte* ao *piano,* os crescendos e *sforzati,* que são parte integrante deste estilo. A paleta harmónica é mais rica do que a das sinfonias anteriores; as modulações e os arcos harmónicos são mais amplos e o contraponto está indissociavelmente ligado às ideias musicais.

Os andamentos lentos têm uma expressividade ardorosa e romântica. A Sinfonia n.° 44, em *Mi* menor, conhecida como *Trauersinfonie (Sinfonia do Luto),* inclui um dos mais belos *adágios* de toda a obra de Haydn. A maior parte dos andamentos lentos são na *forma sonata,* mas com um encadeamento de ideias tão lento e tão livre

*John Henry Fuseli (1741-1825),* O Pesadelo *(1785-1790). Fuseli rejeitou a elegância do* style galant *e concentrou a sua atenção nos temas macabros e fantásticos que caracterizaram, na arte, o* Sturm und Drang *(Frankfurt, Goethe Museum)*

que o ouvinte se apercebe da estrutura. O andamento lento da Sinfonia n.° 47, em contrapartida, é um tema com variações, uma das formas preferidas nos andamentos lentos das obras mais tardias de Haydn; o primeiro período do tema é construído em contraponto a duas partes à oitava, de forma que o último período do tema (e de cada uma das quatro variações) é idêntico ao primeiro, mas com uma inversão de papéis entre a melodia e o baixo. No minuete da Sinfonia n.° 44 encontramos outra técnica contrapontística, que é em cânone à oitava. O minuete da Sinfonia n.° 47 é escrito *al revescio,* ou seja, a segunda secção do minuete, e também do trio, é a primeira secção tocada do fim para o princípio.

A Sinfonia n.° 45 é a chamada *Sinfonia do Adeus.* Segundo uma história bem conhecida, Haydn tê-la-á escrito como forma indirecta de dizer ao príncipe Esterházy que era tempo de deixar o palácio de Verão e regressar à cidade, dando aos músicos uma oportunidade de voltarem a ver as esposas e as famílias; o *presto* final culmina num *adagio,* ao longo do qual os vários grupos de instrumentos vão, sucessivamente, concluindo as suas partes; os respectivos executantes levantam-se e vão saindo, até que só os dois primeiros violinos ficam para tocar os últimos compassos. A *Sinfonia do Adeus* é também excepcional em vários outros aspectos: o primeiro andamento introduz um longo tema novo na secção de desenvolvimento, experiências que Haydn nunca mais viria a repetir; tanto o segundo andamento como o *adagio* final utilizam o amplo vocabulário harmónico característico das obras de Haydn neste período; a tonalidade desta sinfonia, *Fájt* menor, é excepcional para o século xvin, se bem que estas tonalidades remotas sejam uma das marcas distintivas do estilo de Haydn nesta fase [v. também as Sinfonias n.° 46, em *Si* maior, e n.° 49 *(La Passione,* 1768), em *Fá* maior]; de forma bem característica, Haydn abandona o modo menor no *adagio (Lá* maior) e no minuete *(Fáf* maior) da *Sinfonia do Adeus,* e, embora o *presto* seja em *Fáf* menor, o *adagio* final começa em *Lá* maior e termina em *Fá* maior. Este final lento é, obviamente, excepcional, e por motivos que não são apenas musicais. As sinfonias n.ºs 44 e 47 têm *finales presto* monotemáticos na *forma sonata,* mas nesta última o tema repete-se com tanta frequência que quase nos lembra o *allegro* de um concerto barroco com *retornellos.*

AS SINFONIAS DE 1774-1788 — A partir de 1772, Haydn entrou num novo período da sua carreira, saindo, tanto quanto podemos avaliar, de uma fase crítica da sua evolução enquanto compositor. Esta viragem marcante evidencia-se de forma especial nas Sinfonias n.ºs 54 e 57, ambas de 1774: as tonalidades menores, as inflexões apaixonadas, as experiências no domínio da forma e da expressão que caracterizam o período anterior dão agora lugar a uma exploração serena, segura e brilhante dos recursos da orquestra em obras de carácter predominantemente vigoroso e alegre. Esta transformação poderá talvez atribuir-se à decisão do compositor de escrever «não tanto para ouvidos eruditos»; além disso, a partir de 1772, Haydn passou a dedicar-se cada vez mais à composição de óperas cómicas, o que terá, sem dúvida, afectado o seu estilo sinfónico. A Sinfonia n.° 56 (1774) é uma das vinte sinfonias de Haydn em *Dó* maior. Todas as sinfonias escritas nessa tonalidade, excepto as mais antigas, formam um grupo de características especiais, tendo muitas delas sido, provavelmente, compostas propositadamente para as celebrações do palácio de Eszterháza. Têm uma atmosfera geralmente festiva e requerem a adição de trompetas e tambores à orquestra normal de Haydn. O timbre das trompas e das trompetas confere especial

pompa ao primeiro andamento da Sinfonia n.° 56. O minuete é no melhor estilo popular e vigoroso de Haydn, enquanto o *finale* soa como uma brilhante e caprichosa tarantela, com acentuados contrastes dinâmicos e uma enorme energia rítmica. Os andamentos rápidos desta sinfonia são na *forma sonata* e têm um segundo tema contrastante, coisa que está longe de ser vulgar em Haydn.

A Sinfonia n.° 73 (c. 1781) é bem típica da serena mestria técnica e artística deste período; o alegre *finale* em \, extraído da ópera *La fedeltà premiata (A Fidelidade Recompensada),* intitula-se *La chasse.* Com a Sinfonia n.° 77, de 1782, Haydn introduziu um novo tipo de *finale* (NAWM 116); note-se, no entanto, que Mozart já começara a usá-lo anos antes: é rondó-sonata, onde se mantém o tom sério do resto da sinfonia, mas combinado com o rondo, que então gozava de grande popularidade.

As seis *Sinfonias de Paris* (n.os 82-87), de 1785, e as cinco sinfonias seguintes (n.os 88 a 92), de 1787-1788, inauguram o período áureo das realizações sinfónicas de Haydn. A Sinfonia n.° 85 (intitulada *La Reine,* e que se diz ter sido do especial agrado da rainha Maria Antonieta) é um modelo de estilo clássico; as n.os 88 e 92 *(Oxford)* são duas das mais populares sinfonias de Haydn. Todas as obras deste período são de proporções amplas, englobando ideias musicais relevantes e expressivas numa estrutura complexa, mas pefeitamente unificada, e utilizando sempre da forma mais adequada muitos recursos técnicos variados e engenhosos.

Um aspecto característico dos primeiros andamentos destas sinfonias é a introdução lenta, cujos temas, por vezes, se relacionam com os do *allegro* seguinte. Haydn ainda evita, ou pelo menos minimiza, os temas contrastantes nos andamentos na *forma sonata;* o desenvolvimento temático atravessa todas as partes do andamento. Muitos andamentos lentos têm uma tranquila *coda* introspectiva, onde se dá especial destaque às madeiras e se utilizam harmonias cromáticas (como sucede na Sinfonia n.° 92). Os instrumentos de sopro têm também um papel importante nos trios dos minuetes; na realidade, em todas as sinfonias Haydn atribuiu aos instrumentos de sopro muito mais responsabilidades do que poderá pensar o ouvinte médio, pois as grandes dimensões da secção de cordas das modernas orquestras sinfónicas tendem a abafar o som das flautas, dos oboés e dos fogotes, assim destruindo o equilíbrio de timbres idealizado pelo compositor.

Os *finales* das Sinfonias n.os 82-92 são quer na *forma sonata,* quer, nos casos mais típicos, na forma rondó-sonata. Ao contrário dos anteriores *finales* de Haydn, estes recorrem abundantemente à textura contrapontística e às técnicas contrapontísticas — de que é exemplo o cânone do último andamento da Sinfonia n.° 88. Por estes meios, Haydn foi apurando andamentos finais que conseguiam ao mesmo tempo cativar o público e ter peso suficiente para contrabalançar o resto da sinfonia; o *finale* da Sinfonia n.° 88 é disto um exemplo perfeito.

NAWM 116 – HAYDN, SINFONIA N.° 77 EM St* MAIOR: *finale, allegro spiritoso*

Como o tema principal do refrão de um rondo se repete muitas vezes, o compositor geralmente escolhe um tema melódico atraente, fácil de identificar, harmonicamente claro e bem delineado. O presente tema inicial tem um carácter acentuadamente folclórico, de estribilho. Como é característico de Haydn, os *couplets* ou secções contrastantes baseiam-se no tema principal. O tema principal, ocupando os primeiros 48 compassos e inteiramente composto de frases de quatro compassos, é um complexo de dois elementos alterados *ababa,* que tem, já por si, uma estrutura de rondo. O pri-

meiro *couplet* funciona como uma variação sobre as duas primeiras frases do tema, fazendo, em seguida, uma ponte modulante até ao refrão, que agora surge na dominante como o grupo secundário de um andamento de sonata. (Na maior parte dos rondós-sonatas o tema secundário serve de primeiro *couplet* e a secção final de refrão.) Depois de um sinal de repetição, o tema principal é desenvolvido por imitação fugada, primeiro na dominante, passando em seguida pela dominante menor, pela subdominante e pela dominante da dominante. O regresso ao refrão em *Si*♭ é também uma recapitulação. A forma deste andamento pode ser esquematizada como se segue:

| *[Exposição* **de sonata]** | | | | | | | | | ***[Desenvolvimento]*** | **[Recapitulação]** | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **p** | | | | | **T** | **S** | **K** | | **P** | **P** | **T** | | **K** |
| ***Rondo*** | | | | | | | | | | | | | |
| ***A*** | | | | | ***B*** | ***A*** | | | **C** | ***A*** | ***B*** | | ***A*** |
| ***a*** | ***b*** | ***a*** | ***b*** | ***a*** | **var./a** | ***a*** | | | ***a*** **desenvolv.** | ***abab*** | **var./a** | ***a*** | ***a*** |
| **1** | **17** | **24** | **33** | **41** | **49** | **72** | **91** | **:ll:** | **99** | **130** | **162** | **174** | **188** |
| **Si'** | | | | | **——>** | ***Fá*** | **Si*** | **menor** | ***Fá*——>** | ***St*** | | | ***St*** **n** |

As sinfonias de Londres — Haydn, como a maioria dos compositores do seu tempo, escrevia geralmente música para ocasiões determinadas e para instrumentistas e cantores que conhecia; quando satisfazia uma encomenda, escrevendo uma obra para ser executada fora da Eszterháza, tomava sempre o cuidado de recolher informações tão completas quanto possível acerca das circunstâncias em que seria apresentada ao público, adaptando o melhor que podia a música a essas circunstâncias. O convite que Salomon lhe fez, em 1790, para compor e dirigir seis sinfonias, e posteriormente outras seis, perante o público cosmopolita de Londres incitou-o a dar o melhor de si. Saudado pelos Ingleses como «o maior compositor do mundo», Haydn estava decidido a não ficar aquém das expectativas. As *Sinfonias de Londres* são, por conseguinte, o coroamento das suas realizações neste domínio. Nelas utilizou tudo o que aprendera em quarenta anos de experiência. Embora não haja uma mudança de orientação radical em relação às obras anteriores, todos os elementos são aqui conjugados numa escala mais grandiosa, com uma orquestração mais brilhante, concepções harmónicas mais ousadas e um vigor rítmico acrescido.

A apurada sensibilidade de Haydn aos gostos do mundo musical de Londres evidencia-se tanto nas coisas pequenas como nas grandes. O repentino *fortíssimo* que surge num tempo fraco do andamento lento da Sinfonia n.° 94 e que esteve na origem do nome por que a obra ficou conhecida *(Surpresa)* foi aí introduzido porque, como o próprio Haydn veio mais tarde a reconhecer, pretendia algo de novo e surpreendente para desviar as atenções do público dos concertos do discípulo e rival Ignaz Pleyel (1757-1831). Talvez análogos na intenção, mas revelando um mais alto grau de engenho musical, são processos como a introdução de instrumentos «turcos» (triângulo, pratos, bombo) e da fanfarra de trompeta na *Sinfonia Militar* (n.° 100) e o acompanhamento de tiquetaque no *allegretto* da Sinfonia n.° 101 *(o Relógio)*. Alguns exemplos bem característicos de melodias de natureza folclórica entre os temas das *Sinfonias de Londres* (por exemplo, no primeiro, segundo e quarto andamentos da Sinfonia n.° 103 e no *finale* da n.° 104) ilustram o desejo de Haydn de alargar ao máximo a base de aceitação destas obras. Sempre pretendeu agradar tanto ao vulgar apreciador de música como ao especialista, e o facto de o ter conseguido é uma das provas da sua grandeza.

A orquestra das *Sinfonias de Londres* inclui trompetas e timbales, que (contrariamente à anterior prática de Haydn) são usados na maioria dos andamentos lentos, e não apenas nos mais rápidos. Os clarinetes aparecem em todas as sinfonias da segunda série, excepto na n.° 102. As trompetas têm, por vezes, partes independentes, em vez de se limitarem a dobrar as trompas, como antes faziam, e os violoncelos são também usados com mais frequência independentemente dos contrabaixos. Em várias sinfonias há instrumentos de cordas solistas que se destacam em relação ao conjunto da orquestra. As madeiras recebem um tratamento ainda mais independente do que até então, e toda a sonoridade da orquestra adquire uma nova amplitude e um novo brilho.

Ainda mais notável do que a orquestração é, no entanto, a amplitude harmónica das *Sinfonias de Londres* e de outras obras do mesmo período. Entre os diversos andamentos, ou entre minuete e trio, é por vezes explorada a relação com o terceiro grau, em vez da convencional dominante ou subdominante; temos disto exemplos nas Sinfonias n.os 99 e 104. Dentro de cada um dos andamentos há mudanças repentinas (a que, pelo menos nalguns casos, dificilmente se pode dar o nome de modulações) para tonalidades distantes, como no início da secção de desenvolvimento do *vivace* da Sinfonia n.° 97, ou modulações de grande amplitude, como na recapitulação do mesmo andamento, onde a música passa rapidamente por *Mir, Lé, Ré* e *Fá* menor até atingir a dominante da tonalidade principal, *Dó* maior.

A imaginação harmónica também desempenha um papel importante nas introduções lentas aos primeiros andamentos das *Sinfonias de Londres.* Estas secções iniciais têm uma solenidade, uma tensão dramática estudada, que preparam o ouvinte para o *allegro* que virá a seguir; tanto podem ser na tónica menor do *allegro* (é o caso da Sinfonia n.° 104) como gravitar em torno do modo menor, dando maior realce ao modo maior do andamento rápido. Os primeiros andamentos na *forma sonata* têm geralmente dois temas distintos, mas o segundo só costuma surgir quase no final da exposição, como elemento de conclusão, enquanto a função «escolar» do segundo tema é desempenhada por uma repetição variada, na dominante, do primeiro tema. Os andamentos lentos tanto podem ser na forma de tema e variações (n.os 94,95,97,103) como numa adaptação livre da *forma sonata;* característica habitual é a presença de uma segunda secção contrastante. Os minuetes já não são danças de corte, mas antes andamentos sinfónicos *allegro* com uma estrutura de minuete-e-trio; tal como os andamentos correspondentes dos últimos quartetos de Haydn, são já *scherzos* em tudo excepto no nome. Alguns dos *finales* são na *forma sonata,* com dois temas, mas a estrutura preferida é a do rondó-sonata, um esquema formal genérico que permite, na prática, uma grande e engenhosa variedade de formas.

Os QUARTETOS DE 1760-1781 — Os quartetos de cordas de Haydn por volta de 1770 ilustram tão bem como as sinfonias a sua chegada à plena maturidade artística. Boa parte, se não mesmo a totalidade, dos primeiros quartetos que em tempos lhe foram atribuídos não são autênticos. Com a Opus 9 (c. 1770)[2] entramos decididamente no

[2] Os quartetos de Haydn são identificados pela habitual numeração Opus, cuja correspondência em relação à numeração do grupo m do catálogo de van Hoboken é a seguinte:

| Opus | Hohoken | Opus | Hoboken |
|---|---|---|---|
| 3 | 13-18 | 50 | 44-49 |
| 9 | 19-24 | 54, 55 | 57-62 |

estilo de Haydn. O dramático andamento inicial do quarteto n.° 4 em *Ré* menor revela uma nova atmosfera de seriedade, bem como alguns compassos de autêntico desenvolvimento motívico a seguir à barra dupla. As proporções deste andamento — duas secções repetidas de duração quase idêntica — ilustram claramente a relação entre a forma de sonata clássica e os andamentos da *suite* barroca; a recapitulação é tão condensada (19 compassos, por oposição aos 34 da exposição) que o conjunto do desenvolvimento e da recapitulação tem apenas mais sete compassos do que a exposição. Neste quarteto, como em todos os outros da Opus 9 (e também como nos da Opus 17 e cerca de metade dos das Opp. 20 e 33), o minuete surge antes, e não depois do andamento lento, ao contrário do que geralmente sucede nas sinfonias. O *presto* final, em compasso de tem algo da energia dinâmica de um *scherzo* de Beethoven.

Nos quartetos Opp. 17 e 20, compostos, respectivamente, em 1771 e 1772, Haydn conseguiu uma união harmoniosa de todos os elementos estilísticos e uma adaptação perfeita da forma ao conteúdo musical expressivo. Estas obras consolidaram de forma decisiva a fama de Haydn entre os seus contemporâneos e a sua posição histórica de primeiro grande mestre do quarteto de cordas clássico. Os ritmos são mais variados do que nos anteriores quartetos; os temas são mais longos, os desenvolvimentos tornam-se mais orgânicos, e todas as formas são abordadas com segurança e finura. Cada um dos quatro instrumentos tem uma individualidade própria e todos têm igual importância; na Opus 20, em particular, o violoncelo começa a ser usado como instrumento melódico e solista. A textura liberta-se completamente da dependência em relação a um *basso continuo;* ao mesmo tempo, o contraponto adquire nova importância. Três dos *finales* dos quartetos Opus 20 denominam-se *fuga,* um termo susceptível de gerar alguma confusão. Estes andamentos não são fugas no sentido de Bach; tecnicamente, são experiências de contraponto invertível a duas, três ou quatro vozes. Na verdade, a escrita contrapontística enriquece a textura ao longo de todos estes quartetos, como sucede com as sinfonias do mesmo período. Os andamentos na *forma sonata* aproximam-se da estrutura clássica tripartida, com secções de desenvolvimento alargadas, de modo que as três partes — exposição, desenvolvimento e recapitulação — são de dimensões mais semelhantes do que nos anteriores quartetos; além disso, o desenvolvimento dos temas anunciados distribui-se por todo o andamento, o que constitui um processo típico das obras mais tardias de Haydn na *forma sonata.* Um dos efeitos preferidos de Haydn surge pela primeira vez no primeiro andamento do quarteto Opus 20, n.° 1: o tema inicial aparece de repente, na tónica, a meio da secção de desenvolvimento como se a recapitulação já tivesse começado — mas trata-se de um simples artifício, pois o tema é apenas o ponto de partida para um novo desenvolvimento e a verdadeira recapitulação só começa mais tarde. Este dispositivo, por vezes chamado *fausse reprise,* ou falsa recapitulação, pode ser considerado, historicamente, como um vestígio da forma do concerto barroco. Há uma grande variedade de estados de espírito nos quartetos Opus 20, do sombrio *Fá* menor do n.° 5 à serena alegria do n.° 4 em *Ré* maior. As indicações dinâmicas e expressivas

| Opus | Hoboken | Opus | Hoboken |
|---|---|---|---|
| 17 | 25-30 | 64 | 63-68 |
| 20 | 31-36 | 71,74 | 69-74 |
| 33 | 37-42 | 76 | 75-80 |
| 42 | 43 | 77 | 81-82 |
| | | 103 | 83 |

são frequentes e explícitas, atestando a atenção que o compositor dava aos pormenores da interpretação.

Os seis quartetos Opus 33 foram compostos em 1781. São, no seu conjunto, mais ligeiros na atmosfera, menos românticos, mas mais espirituosos e populares do que os de 1772. Só os primeiros andamentos são na *forma sonata;* os *finales* (excepto o do n.° 1) são rondós ou variações. Os minuetes, embora intitulados *scherzo* ou *scherzando* (donde o nome *gll scherzi,* por que também são conhecidos estes quartetos), não são fundamentalmente diferentes dos outros minuetes de Haydn, excepto no facto de a sua execução exigir um andamento ligeiramente mais rápido. O melhor quarteto desta série é o n.° 3, conhecido como *Quarteto dos Pássaros* devido aos trilos que surgem no trio do minuete. No *adagio* Haydn escreveu a repetição da primeira secção por forma a fazer variar os ornamentos melódicos — um processo que terá, provavelmente, ido buscar a C. P. E. Bach, cujas concepções musicais influenciaram Haydn durante muitos anos.

Os QUARTETOS DA DÉCADA DE 1780 — Não ficam aquém do nível de inspiração das sinfonias. São deste período as Opp. 42 (um quarteto, 1785), 50 (os seis *Quartetos Prussianos,* 1787), 54, 55 (três quartetos cada uma, 1788) e 64 (seis quartetos, 1790). A técnica e as formas são idênticas às das sinfonias do mesmo período, com a diferença de que os primeiros andamentos não têm uma introdução lenta. Há muitos pormenores fascinantes na forma como Haydn aborda a *forma sonata* do primeiro andamento, bem como algumas características invulgares, como a recapitulação na tónica maior (Opus 50, n.° 4), a fusão entre o desenvolvimento e a recapitulação na Opus 64, n.° 6 (comp. 98), ou o «enxerto», aparentemente em *Fá* maior, antes da cadência em *Lá* nos comp. 38-48 da Opus 50, n.° 6. Muitos andamentos lentos são na forma de tema e variações, abordando alternadamente dois temas, um no modo maior e outro no modo menor, dando origem a uma estrutura *A* (maior) e *B* (menor) *A'BA".* Nos andamentos lentos da Opus 54, n.° 3, e da Opus 64, n.° 6, a técnica das variações surge conjugada com uma forma ampla, lírica, tripartida *(ABA* ); nos n.os 3 e 4 da Opus 64 encontramos uma estrutura semelhante, com a diferença de que nestes casos a secção *B* é uma variante, ou um tema nitidamente derivado de *A.* O andamento lento da Opus 55, n.° 2 (neste caso o primeiro andamento do quarteto), é uma série completa de duplas variações, alternadamente no modo maior e menor, com uma *coda.* A forma de variação dupla foi frequentemente utilizada por Haydn nas suas últimas obras, como, por exemplo, no *andante* da Sinfonia n.° 103 *(O Rufar do Tambor)* e nas belíssimas variações em *Fá* menor para *pianoforte,* compostas em 1793.

Os ÚLTIMOS QUARTETOS — Os quartetos da última fase de Haydn incluem as Opp. 71,74 (três quartetos cada uma, 1793), 76 (seis, 1797) e 77 (dois, 1799, sendo o segundo, provavelmente, a maior obra de Haydn neste género musical) e o *torso* em dois andamentos da Opus 103 (1803). Destes quartetos tardios, relativamente conhecidos, merecem especial menção alguns aspectos de pormenor: as interessantes modificações da *forma sonata* no primeiro andamento da Opus 77, n.° 1, e a magnífica *coda* do andamento lento da mesma obra; as encantadoras variações sobre uma melodia do próprio Haydn, o hino nacional austríaco, no andamento lento da Opus 76, n.° 3; o carácter romântico do *largo* (em *Fá#* maior) da Opus 76, n.° 5; a apoteose do *finale* de Haydn em todos estes quartetos, em particular na Opus 76, n.os 4 e 5, e na Opus 77, n.° 1.

Encontramos uma boa ilustração do alargamento das fronteiras harmónicas operado por Haydn, prenunciando já a harmonia romântica no *adagio,* intitulado *Fantasia,* do quarteto Opus 76, n.° 6 (1797), que começa em *Si* maior e passa por *Dói* maior, *Mi* maior e menor, *Sol* maior, *Si'* maior e menor, voltando em seguida a *Si* maior (exemplo 14.1) e passando depois por *Dójf* menor, *Sol§* menor e *LóÍ* maior, para finalmente se fixar em *Si* maior na segunda metade do andamento.

*Exemplo **14.1** — Franz Joseph Haydn, quarteto Opus 76, n.° 6: adágio* (Fantasia)

SONATAS PARA PIANO — As sonatas para piano de Haydn seguem, de um modo geral, as mesmas linhas de desenvolvimento estilístico que as sinfonias e os quartetos. Entre as sonatas do final da década de 1760 são particularmente notáveis as n.ºs 19 (30)[3], em *Ré* maior, e 46 (31), em *Lé,* ambas evidenciando a influência de C. P. E. Bach sobre Haydn nesta época; a grande sonata em *Dó* menor, n.° 20 (33), composta em 1771, é uma obra tempestuosa, bem característica do chamado período *Sturm und Drang* de Haydn.

As sonatas para piano n.ºs 21 a 26 (36-41), uma série de seis, escritas em 1773 e dedicadas ao príncipe Esterházy, revelam um abrandamento e aligeiramento estilístico comparável ao das sinfonias e quartetos da mesma fase. As sonatas mais interes-

[3] As sonatas são numeradas de acordo com o catálogo de van Hoboken e (entre parênteses) a excelente edição em três volumes de Christa Landon (Universal Edition, 13 337-13 339).

santes de meados e finais da década de 1770 são a n.° 32 (47) e a n.° 34 (53), respectivamente em *Si* e em *Mi* menor.

De entre as últimas sonatas de Haydn chamamos uma atenção especial para a n.° 49 (59), em *M?,* que foi composta em 1789-1790; os três andamentos são de proporções plenamente clássicas, e o *adagio,* como o próprio Haydn declarou, é «profundamente significativo». Do período de Londres temos três sonatas, n.os 50-52 (60-62), datadas de 1794-1795. O andamento lento da sonata em *Mi*♭ é na tonalidade remota de *Mi* maior (preparado por uma passagem nessa mesma tonalidade no desenvolvimento do primeiro andamento) e tem uma sonoridade quase romântica, com os seus ornamentos chopinianos.

## As obras vocais de Haydn

Em 1776 foi solicitado a Haydn que escrevesse um esboço de autobiografia para uma enciclopédia austríaca; o compositor enviou um artigo cheio de modéstia, onde citava, como as suas obras que mais êxito haviam conhecido, três óperas, uma oratória italiana *(O Regresso de Tobias,* 1774-1775) e uma versão do *Stabat Mater* — obra que ficou famosa em toda a Europa na década de 1780. Não pareceu a Haydn que valesse a pena referir as cerca de sessenta sinfonias que escrevera até então e, quanto à música de câmara, limitou-se a lamentar que os críticos de Berlim a tivessem por vezes apreciado com excessiva dureza. As reticências de Haydn em relação às sinfonias poderão ter ficado a dever-se ao facto de serem pouco conhecidas fora de Eszterháza; é também possível que não se tenha apercebido plenamente da importância das suas sinfonias e quartetos de cordas até o sucesso das *Sinfonias de Paris* e *de Londres* lhe revelar a alta conta em que o mundo tinha as suas obras instrumentais. A posteridade, de um modo geral, veio a subscrever esta opinião favorável.

As óperas de Haydn tiveram grande êxito no seu tempo, mas em breve vieram a ser excluídas do reportório, só muito raramente voltando a ser levadas à cena. A ópera ocupou boa parte do tempo e das energias de Haydn ao longo dos anos que passou em Eszterháza. Além das que ele próprio escreveu, Haydn arranjou, preparou e dirigiu aí cerca de setenta e cinco óperas entre 1769 e 1790; Eszterháza era, com efeito, apesar do isolamento, um dos grandes centros internacionais da ópera, de importância comparável, neste período, à cidade de Viena. O próprio Haydn escreveu seis pequenas óperas em alemão, para marionetas, e pelo menos quinze óperas italianas. A maior parte destas últimas eram no género do *dramma giocoso,* com música, onde abundavam o humor franco e a boa disposição característicos do compositor. Haydn escreveu também três óperas sérias, sendo a mais famosa o «drama heróico» *Armida* (1784), notável pelos recitativos acompanhados e pelas árias de proporções majestosas. Ainda assim, Haydn deve ter acabado por perceber que não era pela ópera que passava o seu futuro enquanto compositor. Em 1787 recusou uma encomenda de uma ópera para a cidade de Praga, alegando desconhecer as condições locais e acrescentando que, fosse como fosse, «não havia decerto nenhum homem que pudesse comparar-se ao grande Mozart», que nessa altura já escrevera o *Fígaro* e o *Don Giovanni.*

As canções de Haydn para voz solista com acompanhamento de teclado, em particular as doze que compôs em 1794 sobre letras em inglês, constituem uma

parcela despretensiosa, mas muito válida, da sua obra. Além das canções originais que compôs, Haydn, com a colaboração dos seus discípulos, arranjou cerca de 450 *airs* escoceses e galeses para vários editores ingleses.

A MÚSICA SACRA DE HAYDN — Escrita antes da década de 1790, inclui uma missa que merece uma referência especial: a *Missa de Mariazell* de 1782. Tal como muitos andamentos corais da mesma época, esta é numa variedade da *forma sonata,* com uma introdução lenta. Haydn não escreveu mais missas durante os catorze anos seguintes, em parte, sem dúvida, porque um decreto imperial em vigor entre 1783 e 1792 punha restrições à execução de música com acompanhamento orquestral nas igrejas. As últimas seis missas, compostas entre 1796 e 1802 para o príncipe Nicolau **II** Esterházy, espelham o recente interesse de Haydn pela sinfonia. Todas elas são missas festivas, de proporções grandiosas, utilizando orquestra, coro e quatro vozes solistas. As missas de Haydn, tal como as de Mozart e da maioria dos restantes compositores setecentistas do Sul da Alemanha, têm um certo carácter flamejante, que não deixa de apresentar afinidades com a arquitectura das igrejas barrocas austríacas onde eram executadas. Estas missas utilizam uma orquestra completa, incluindo tambores e trompetas, e são escritas numa linguagem musical bastante semelhante à da ópera e da sinfonia. Haydn, ocasionalmente criticado por escrever música demasiado alegre para ser sacra, respondeu que ao pensar em Deus o seu coração «saltava de júbilo» e que não acreditava que Deus viesse a censurá-lo por ele o louvar «de coração alegre».

Fiel à tradição vienense, nas últimas missas fazia alternar as vozes solistas com o coro; o que é novo nestas missas é o lugar de destaque ocupado pela orquestra e o facto de o estilo sinfónico e até mesmo os princípios formais da sinfonia impregnarem estas obras do princípio ao fim. Mantêm-se, no entanto, alguns elementos tradicionais: o estilo geralmente contrapontístico da escrita para as vozes solistas, por exemplo, e as tradicionais fugas corais na conclusão do *Gloria* e do *Credo. A* mais conhecida das últimas missas de Haydn é, provavelmente, a *Missa in angustiis,* também conhecida como *Missa Lord Nelson,* ou *Missa Imperial,* em *Ré* menor, composta em 1798. Entre os muitos trechos dignos de referência nesta obra, a bela música do *Incamatus* e o final electrizante do *Benedictus* são momentos particularmente inspirados. Ao mesmo nível artístico da *Missa Nelson,* refiram-se ainda a *Missa in tempore belli (Missa em tempo de guerra,* também conhecida como *Paukenmesse,* ou *Missa com timbales),* de 1796, a *Theresienmesse,* de 1799, e a *Harmoniemesse (Missa com fanfarra),* de 1802.

AS ORATÓRIAS DE HAYDN — A estada de Haydn em Londres deu-lhe a conhecer as oratórias de Haendel. Ao assistir ao *Messias,* em 1791, na abadia de Westminster, ficou tão comovido com o coro do aleluia que rompeu em lágrimas e exclamou: «Ele é o mestre de nós todos.» A descoberta que Haydn fez de Haendel transparece nos trechos corais das suas últimas missas e, acima de tudo, nas oratórias *A Criação* e *As Estações do Ano.* O texto de *A Criação* baseia-se no livro do *Génesis* e no *Paraíso Perdido* de Milton; o de *As Estações do Ano* tem alguns pontos de contacto com o poema do mesmo nome de James Thomson, que fora publicado entre 1726 e 1730. Ambas as oratórias são de inspiração declaradamente religiosa, mas o deus de *A Criação* mais parece um artífice do que um criador no sentido bíblico, enquanto *As Esta-*

*Página do manuscrito autógrafo de Haydn de* Die Jahreszeiten (As Estações do Ano), *oratória estreada em Viena em 1801 (Viena, Oesterreichische Nationalbibliothek)*

*ções do Ano,* embora comecem e acabem em ambiente religioso, são o resto do tempo uma espécie de *Singspiel.* Boa parte do encanto destas duas obras reside na sua ilustração ingénua e afectuosa da Natureza e da alegria inocente do homem ao viver uma vida simples. As várias introduções e interlúdios instrumentais contam-se entre os melhores exemplos de música programática do final do século xvm. A *descrição do caos,* no início de *A Criação,* introduz harmonias românticas que anunciam Wagner, enquanto a transição entre o recitativo e o coro seguintes, culminando na soberba explosão coral sobre o acorde de *Dó* maior, ao chegar às palavras *e a luz fez-se,* é um dos grandes golpes de génio de Haydn. Os coros «Os céus estão dizendo» e «Terminada está a gloriosa obra», de *A Criação,* e o coro «Mas quem ousará transpor estas portas?», no final de *As Estações do Ano,* têm uma amplitude e um vigor verdadeiramente haendelianos. Nenhuma música consegue captar mais perfeitamente o estado de espírito de puro deleite na Natureza do que as árias «De verdura coberto» e «Vogando na espuma das ondas», de *A Criação,* nem traduzir melhor o temor respeitoso perante a majestade da Natureza do que os coros «Vede quão alto ele sobe» e «Escutai a voz grave e tremenda», de *As Estações do Ano.* O recitativo acompanhado «Abrindo o seu fértil ventre», de *A Criação,* onde se descreve a criação dos animais, é um exemplo encantador de descrição musical homorística, enquanto o coro «Alegre corre a bebida» e a ária e coro «Um rico senhor, que muito amara», de *As Estações do Ano,* reflectem a simpatia de Haydn pelos prazeres da gente simples. Tal como nas missas, também nas oratórias Haydn combina de forma eficaz as vozes solistas com o coro. Estas obras são, em toda a história da música, uma das mais

extraordinárias manifestações de frescura e vigor juvenil por parte de um compositor de idade avançada.

## Wolfgang Amadeus Mozart

INFÂNCIA E ADOLESCÊNCIA DE MOZART — Mozart (1756-1791) nasceu em Salisburgo, cidade que então fazia parte do território da Baviera (e que hoje fica na Áustria). Salisburgo era sede de arcebispado, uma das numerosas unidades políticas quase independentes do Império Germânico; tinha longa tradição musical, era um animado centro de província no domínio das artes. O pai de Mozart, Leopold, foi membro da capela do arcebispo e mais tarde seu segundo mestre de capela; era um compositor de algum talento e renome e autor de um famoso tratado sobre a arte de tocar violino. Desde a mais tenra infância Wolfgang revelou um talento musical tão prodigioso que o pai abandonou todas as outras ambições e dedicou-se a ensinar o rapaz e a exibir os seus dotes numa série de viagens que os levaram a França, a Inglaterra, à Holanda e a Itália, bem como a Viena e às principais cidades da Áustria.

Entre os 6 e os 15 anos de idade, Mozart passou mais de metade do tempo em viagem e em permanente exibição. Em 1762 era já um virtuoso do teclado e em breve se tornou também um bom organista e violinista. Em criança, as exibições públicas incluíam não apenas a execução de peças estudadas, como também a leitura de concertos à primeira vista e a improvisação de variações, fugas e fantasias. Entretanto, também compunha: escreveu os primeiros minuetes aos 6 anos de idade, a primeira sinfonia pouco antes dos 9, a primeira oratória aos 11 anos e a primeira ópera aos 12. As suas mais de 600 composições estão inventariadas e numeradas no catálogo temático compilado em 1862 por L. von Kõchel e periodicamente actualizado em novas edições que vão incorporando os resultados da moderna investigação; a numeração Kõchel, ou «K.», é universalmente utilizada para identificar as composições de Mozart.

Graças aos excelentes ensinamentos do pai, e mais ainda às muitas viagens que fez durante os anos da sua formação, o jovem Mozart familiarizou-se com todos os tipos de música que se escrevia e se ouvia na Europa do seu tempo. Mozart absorvia tudo o que lhe agradava com uma facilidade extraordinária. Imitava, mas, ao imitar, melhorava os seus modelos, e as ideias que o influenciaram não só se repercutiram nas suas produções do momento, como continuaram a desenvolver-se no seu espírito, vindo por vezes a dar fruto muitos anos mais tarde. A sua obra foi, assim, uma síntese de estilos nacionais, um espelho onde se reflectiu a música de toda esta época, iluminada pelo seu génio excepcional.

Mozart foi um compositor fluente, ou pelo menos não deixou quaisquer indícios de que o processo de composição fosse para ele uma luta. Recebera uma formação completa e sistemática desde os primeiros anos de vida e conseguia apreender instantaneamente cada nova experiência musical. Compunha todos os dias a horas certas. Geralmente, começava por desenvolver mentalmente as ideias, numa intensa e alegre concentração, até aos mais ínfimos pormenores. Escrever as peças era, pois, simplesmente, passar ao papel de música uma estrutura que tinha já, por assim dizer, diante dos olhos; por isso conseguia rir, brincar e conversar enquanto «compunha». Há em tudo isto qualquer coisa de milagroso, algo que é ao mesmo tempo infantil e divino,

*O jovem Mozart tocando cravo num chá em casa do príncipe de Conti, em Paris. Óleo de Michel-Barthélemy Ollivier, 1766 (Paris, Museu do Louvre)*

e, embora a investigação recente tenha nalguns casos revelado haver mais trabalho e mais revisão do que se pensava no processo criador de Mozart, a aura de milagre permanece. Foi talvez essa aura que fez dele, e não de Haydn, o herói musical da primeira geração romântica.

AS PRIMEIRAS OBRAS — A primeira fase pode ser considerada como correspondendo aos anos de aprendizagem e viagens de Mozart. Durante todo esse tempo Mozart esteve sob a tutela do pai — completamente, no tocante às questões práticas e, em grande medida também, no domínio musical. A relação entre pai e filho é interessante. Leopold Mozart reconhecia e respeitava plenamente o génio do filho, orientando todos os esforços no sentido de promover a carreira de Mozart e de lhe assegurar um cargo digno e seguro, objectivo que nunca veio a atingir; a sua atitude para com o filho era a de um mentor e amigo dedicado, notavelmente isenta, no conjunto, de motivações egoístas. As viagens de infância de Mozart foram muito ricas em experiências musicais. Em Junho de 1763 a família inteira — pai, mãe, Wolfgang e a talentosa irmã mais velha, Marianne («Nannerl») — partiu para uma viagem que incluiu prolongadas estadas em Paris e em Londres. Regressaram a Salisburgo em Novembro de 1766. Durante o tempo que passaram em Paris o jovem Mozart interessou-se pela música de Johann Schobert, que desenvolvera um estilo de escrita para cravo onde imitava o efeito de uma orquestra através de uma densa figuração harpejada, contrastando com passagens tranquilas de uma textura mais leve. Mozart arranjou um andamento da sua sonata Opus 17, n.° 2, integrando-o num concerto para piano (K. 39).

Outra influência importante e duradoura foi a de Johann Christian Bach, que o rapaz conheceu pessoalmente em Londres. A obra de Bach abarcava os mais variados géneros dentro da música de tecla, da música sinfónica e da ópera, e o mesmo viria mais tarde a suceder com a obra de Mozart. Bach enriqueceu todos estes géneros com a variedade rítmica, melódica e harmónica que caracterizava a ópera italiana da época. Os seus constantes temas *allegro,* o bom gosto no uso das *appoggiaturas* e das tercinas, as ambiguidades harmónicas geradoras de tensão, os contrastes temáticos constantes, devem ter seduzido Mozart, porque todos estes aspectos vieram a tornar--se características permanentes da sua escrita[4]. Em 1772 Mozart escreveu arranjos de três sonatas de Bach — os concertos para piano K. 107, 1-3. São bem significativos os paralelos entre a abordagem formal do concerto por Mozart e por Bach, apontados mais adiante a propósito de NAWM 119 e 120.

Uma visita a Viena, em 1768, levou o precoce Mozart, então com 12 anos, a compor, entre outras coisas, uma ópera bufa em italiano, *La finta semplice (A Falsa Simplória,* estreada apenas no ano seguinte, em Salisburgo), e um cativante *Singspiel* alemão, *Bastien und Bastienne.* Os anos de 1770 a 1773 foram quase inteiramente preenchidos por viagens pela Itália, donde Mozart voltou mais italianizado do que nunca e profundamente insatisfeito com a estreiteza das suas perspectivas de futuro em Salisburgo. Os principais acontecimentos destes anos foram a estreia de duas *opere serie* em Milão, *Mitridate* (1770) e *Ascanio in Alba* (1772), e uma temporada de estudo do contraponto com o padre Martini em Bolonha. Os primeiros quartetos de cordas de Mozart datam também destes anos em Itália. A influência dos sinfonistas italianos — Sammartini, por exemplo — sobre Mozart transparece nas sinfonias escritas entre 1770 e 1773, especialmente as K. 81, 95, 112, 132, 162 e 182; mas uma nova força, Joseph Haydn, marca já de forma evidente algumas outras sinfonias deste período, em particular a K. 113 (composta em Julho de 1772).

## As primeiras obras-primas de Mozart

**MOZART E HAYDN** — Uma estada em Viena no Verão de 1773 proporcionou a Mozart um reatar do contacto com a música de Haydn, que a partir de então se tornou um factor cada vez mais importante na vida criadora de Mozart. Em duas sinfonias que Mozart compôs no final de 1773 e no início de 1774, as suas primeiras obras-primas neste género, são dignos de registo tanto os pontos de contacto com a obra de Haydn como a sua independência em relação a este modelo. A sinfonia em *Sol* menor (K. 183) é um produto do movimento *Sturm und Drang,* que encontrava também expressão, nesses anos, nas sinfonias de Haydn. É uma peça notável, não só pelo seu carácter intenso e sério, como também pela unidade temática e pelas proporções formais mais amplas, em comparação com as anteriores sinfonias de Mozart. Mozart foi muito menos ousado do que Haydn no domínio das concepções formais. Os seus temas, ao invés dos de Haydn, quase nunca dão a impressão de terem sido inventados, tendo principalmente em vista as suas possibilidades de desen-

[4] Compare-se, por exemplo, o início da sonata para tecla n.° 1, Op. 2, de J. C. Bach, ilustrado em William Newman, *The Sonata in the Classic Era* (Chapei Hill, 1963), ex. 116, p. 710, com o início de K. 315c de Mozart.

volvimento motívico; pelo contrário, um tema de Mozart é geralmente completo em si mesmo, e a capacidade inventiva deste compositor é tão rica que ele, por vezes, dispensa pura e simplesmente a secção de desenvolvimento, escrevendo, em vez dela, um tema inteiramente novo (como acontece no primeiro andamento do quarteto de cordas K. 428). Ainda ao contrário de Haydn, Mozart inclui quase sempre um segundo tema (ou temas) contrastante, de caráter lírico, nos andamentos *allegro* em *forma sonata,* embora muitas vezes conclua a exposição com uma reminiscência do primeiro tema; uma vez mais, ao invés de Haydn, raramente surpreende o ouvinte fazendo alterações importantes na ordem ou no tratamento dos materiais na recapitulação.

SONATAS PARA PIANO E VIOLINO — Entre 1774 e 1781 Mozart viveu a maior parte do tempo em Salisburgo, onde a estreiteza da vida provinciana e a falta de oportunidades musicais o impacientavam cada vez mais. Numa tentativa infrutífera para melhorar a sua situação profissional, partiu para uma nova viagem em Setembro de 1777, na companhia da mãe, passando desta vez por Munique, Mannheim e Paris. Todas as esperanças de obter um bom cargo na Alemanha foram frustradas, e a perspectiva de uma carreira de sucesso em Paris também não se concretizou. A estada em Paris foi, além disso, ensombrada pela morte da mãe em Julho de 1778, tendo Mozart regressado a Salisburgo no início de 1779 mais descontente do que nunca. Não obstante, ia fazendo progressos constantes enquanto compositor. Entre as obras importantes deste período contam-se as sonatas para piano K. 279-284 (Salisburgo e Munique, 1774-1775), K. 309 e 311 (Mannheim, 1777-1778), K. 310 e 330-333 (Paris, 1778) e várias séries de variações para piano, incluindo as variações sobre a ária francesa *Ah, vous dirais-je maman* (K. 265, Paris, 1778). As variações destinavam-se certamente aos alunos de Mozart, mas as sonatas eram tocadas pelo próprio compositor como parte do seu reportório de concerto. Até esta data Mozart tinha por costume improvisar estas peças sempre que necessário, de forma que só muito poucas das suas primeiras composições para piano solista chegaram até nós.

As sonatas K. 279-284 foram certamente concebidas para serem publicadas conjuntamente: cada uma foi escrita numa das tonalidades maiores do círculo de quintas entre *Ré* e *Mi,* e as seis obras apresentam uma grande variedade de forma e conteúdo. As duas sonatas de Mannheim têm *allégros* brilhantes e vistosos e *andantes* graciosos e ternos. As sonatas de Paris são das composições mais conhecidas de Mozart dentro deste género: a sonata trágica em *Lá* menor (K. 310), a sua contrapartida ligeira em *Dó* maior (K. 330), a sonata em *Lá* maior com as variações e o *rondo alia turca* (K. 331) e duas das sonatas mais caracteristicamente mozartianas, as sonatas em *Fá* maior e em *Sif* maior (K. 332 e 333).

As sonatas para piano de Mozart estão estreitamente relacionadas com as sonatas para piano e violino; as primeiras que Mozart escreveu neste segundo género eram apenas, segundo a tradição do século xvni, simples peças para piano com um acompanhamento facultativo de violino. As primeiras obras de Mozart em que os dois instrumentos são tratados em pé de igualdade são as sonatas escritas em Mannheim e Paris em 1777 e 1778 (K. 296, 301-306), entre as quais merecem especial destaque a sonata em *Mi* menor (K. 304), pela intensidade emotiva excepcional do primeiro andamento, e a sonata em *Ré* maior (K. 306), pelo seu estilo bilhante, próximo do estilo dos concertos.

A maior parte da música de Mozart foi composta, quer por encomenda, quer para uma ocasião concreta; mesmo nas obras que, aparentemente, não se destinavam a execução imediata, Mozart tinha em mente um tipo bem definido de intérprete ou de público potencial e levava em conta as respectivas preferências. Como todos os seus contemporâneos, era um «compositor comercial», na medida em que não se limitava a alimentar a esperança de que a sua música viesse um dia a ser interpretada: tomava como dado adquirido que seria executada, agradaria ao público e lhe daria dinheiro a ganhar. Há, evidentemente, algumas composições que não têm grande valor fora da ocasião mundana ou comercial para que foram escritas — por exemplo, as muitas séries de danças que produziu para os bailes de Viena nos quatro últimos anos de vida. Mas há também outras obras que, embora compostas apenas com o modesto objectivo de proporcionar música ambiente ou um divertimento ligeiro para esta ou aquela ocasião efémera, têm uma importância musical que transcende em muito o propósito original.

SERENATAS — Estão neste grupo as peças, datando na sua maioria da década de 1770 e do início da década de 1780, que Mozart compôs para festas ao ar livre, serenatas, casamentos, aniversários ou concertos caseiros com os seus amigos e protectores e a que, geralmente, deu o nome de «serenata» ou «divertimento». Algumas são como peças de câmara para cordas, com dois ou mais instrumentos de sopro suplementares; outras, escritas para seis ou oito instrumentos de sopro agrupados aos pares, destinavam-se a ser executadas ao ar livre; outras ainda aproximam-se do estilo da sinfonia

*Autógrafo da serenata em* Si* *para instrumentos de sopro K. 370a (361), de 1781-1784*
*(Washington, D. C, Biblioteca do Congresso)*

ou do concerto. Todas têm em comum uma certa simplicidade despretensiosa do material e do tratamento, um encanto formal adequado ao propósito para que eram escritas. Exemplos de peças análogas a música de câmara são o divertimento em *Fá* (K. 247) para cordas e duas trompas composto em Salisburgo em Junho de 1776, os divertimentos em *Si* (K. 287) e *Ré* (K. 334) e o septeto em *Ré* (K. 251). As peças para instrumentos de sopro são ilustradas pelos breves divertimentos de Salisburgo (por exemplo, K. 252) e por três serenatas mais longas e mais sofisticadas escritas em Munique e Viena em 1781 e 1782: K. 361, em *St,* K. 375, em *Mi,* e a enigmática serenata em *Dó* menor (K. 388) — enigmática porque tanto a tonalidade como o carácter sério da música (incluindo um minuete canónico) parecem pouco apropriados ao tipo de ocasião para que este género de peças era geralmente escrito. A mais conhecida das serenatas de Mozart é *Eine Kleine Nachtmusik* (K. 525), uma obra em cinco andamentos originalmente escrita para quarteto de cordas, mas hoje geralmente executada por um pequeno conjunto de cordas; foi composta em 1787, mas não sabemos para que ocasião (se é que Mozart a escreveu para alguma ocasião especial). Encontramos elementos concertísticos nas três serenatas de Salisburgo em *Ré* (K. 203, 204, 320), cada uma das quais tem interpolados dois ou três andamentos, onde se destaca o violino solista. A *Serenata Haffner,* de 1776, é o exemplo mais nítido do estilo concertístico-sinfónico, e a *Sinfonia Haffner* (1782) foi originalmente escrita como uma serenata com uma marcha introdutória e final e com um minuete suplementar entre o *allegro* e o *andante.*

CONCERTOS PARA VIOLINO — Entre as composições notáveis da segunda fase de Mozart contam-se os concertos para violino K. 216, 218 e 219, respectivamente em *Sol, Ré* e *Lá,* todos do ano de 1775, o concerto para piano em *Mi,* K. 271 (1777), com o romântico andamento lento em *Dó* menor, e a expressiva sinfonia concertante K. 364, em *Mi,* para violino e viola solistas com orquestra. Estes três concertos para violino são as últimas obras de Mozart neste género. O concerto para piano K. 271, em contrapartida, é apenas o primeiro de uma longa série dentro das suas obras de maturidade, uma série que atinge o ponto mais alto nos concertos do período de Viena.

MÚSICA SACRA — Dado o cargo oficial do pai na capela do arcebispo e as próprias obrigações profissionais em Salisburgo — primeiro como primeiro violino e depois como organista—, era natural que Mozart escrevesse regularmente música sacra desde tenra idade. Com raras excepções, no entanto, as missas, motetes e outras composições sobre textos sagrados não se incluem entre as suas obras mais importantes. As missas, tal como as de Haydn, são quase sempre na linguagem sinfónico--operática então em voga, entremeada, de acordo com a tradição, de fugas em momentos determinados, tudo isto para coro e solistas em alternâncias livres, com acompanhamento orquestral. Exemplo desta fórmula é a *Missa da coroação* em *Dó* (K. 317), composta em Salisburgo em 1779. A melhor das suas missas é a *Missa em Dó menor* (K. 427), que compôs em cumprimento de uma promessa por altura do casamento, em 1782, embora o *Credo* e o *Agnus Dei* nunca tenham sido terminados. É de sublinhar que Mozart não a escreveu por encomenda, mas sim, aparentemente, para responder a uma necessidade interior. Igualmente devota e profunda, embora breve e num estilo homofónico simples, é outra composição sacra, o motete *Ave verum* (K. 618, 1791).

OUTRAS OBRAS DE SALISBURGO — A última composição importante de Mozart antes da sua partida para Viena foi a ópera *Idomeneo,* estreada em Munique em Janeiro de 1781. *Idomeneo* é a melhor das *opere serie* de Mozart. A música, mau-grado um libreto bastante inábil, é dramática e de uma grande vivacidade descritiva. Os numerosos recitativos acompanhados, o papel de destaque atribuído ao coro e a presença de cenas espectaculares atestam a influência de Gluck e da *tragedie lyrique* francesa.

## O período vienense

Quando, em 1781, Mozart decidiu, contra a opinião do pai, deixar o serviço do arcebispo de Salisburgo e instalar-se em Viena, estava optimista quanto às perspectivas futuras. Os primeiros anos que aí passou foram, efectivamente, bastante prósperos. O seu *Singspiel Die Entfuhrung aus dem Serail (O Rapto do Serralho,* 1782) foi levado à cena inúmeras vezes; Mozart tinha todos os alunos de famílias distintas que se dispusesse a aceitar, era o ídolo do público vienense, quer como pianista, quer como compositor, e durante quatro ou cinco temporadas levou a vida agitada de um músico independente de sucesso. Mas depois o público volúvel abandonou-o, os alunos desapareceram, as encomendas começaram a rarear, as despesas familiares aumentaram, a saúde declinou e, pior do que tudo, não conseguiu obter um posto permanente com rendimento fixo, excepto um insignificante cargo honorário de compositor de música de câmara do imperador, para que foi nomeado em 1787, com um salário inferior a metade do que auferia o seu predecessor, Gluck. As páginas mais patéticas da correspondência de Mozart são as cartas suplicantes escritas entre 1788 e 1791 ao seu amigo e correligionário da maçonaria, o comerciante Michael Puchberg, de Viena. Diga-se, em abono de Puchberg, que este sempre correspondeu aos apelos de Mozart.

A maior parte das obras que imortalizaram o nome de Mozart foram escritas durante os seus dez últimos anos de vida, em Viena, quando, entre os 25 e os 35 anos de idade, se cumpriram as promessas da sua infância e adolescência. A síntese perfeita entre a forma e o conteúdo, entre os estilos galante e erudito, entre o requinte e o encanto, por um lado, e a profundidade da textura e dos sentimentos, por outro, foi, enfim, atingida em todos os tipos de composição. As principais influências que Mozart sofreu neste período foram a de Haydn, cuja obra continuou a estudar atentamente, e a de J. S. Bach, cuja música só então descobriu. Mozart ficou a dever esta última experiência ao barão Gottfried van Swieten, que, nos anos que passara como embaixador da Áustria em Berlim (1771-1778) se tornara um entusiasta da música dos compositores da Alemanha do Norte. Van Swieten era bibliotecário da corte imperial e um amador atento de música e literatura; foi ele que mais tarde escreveu os libretos das duas últimas oratórias de Mozart. Em casa de van Swieten, em sessões semanais de leitura ao longo do ano de 1782, Mozart conheceu a *Arte da Fuga, O Cravo Bem Temperado,* as *trio sonatas* e outras obras de Bach. Escreveu arranjos de várias fugas de Bach para trio ou quarteto de cordas (K. 404a, 405); outro resultado imediato deste seu novo interesse foi a sua fuga em *Dó* menor para dois pianos (K. 426). A influência de Bach foi profunda e duradoura; manifesta-se no uso crescente da textura contrapontística nas últimas obras de Mozart (por exemplo, na última sonata para piano, K. 576) e na atmosfera profundamente séria de *A Flauta Mágica* e do *Requiem.*

Das composições solísticas para piano do período de Viena, as mais importantes são a fantasia e sonata em ***Dó*** menor (K. 475 e 457). A fantasia, pelas suas melodias e modulações, anuncia já a música de Schubert, enquanto a sonata é nitidamente o modelo da ***sonate pathétique*** de Beethoven. Obras para teclado deste período são também a sonata em ***Ré*** maior para dois pianos (K. 448, 1781) e a mais perfeita de todas as sonatas de Mozart a quatro mãos, a sonata em ***Fá*** maior (K. 497, 1786). No domínio da música de câmara para vários tipos de conjuntos há um número impressionante de obras-primas, de que não podemos deixar de citar as seguintes: a sonata para violino em ***Lá*** maior (K. 526), os trios com piano em ***Si*** (K. 502) e em ***Mi*** maior (K. 542), os quartetos com piano em ***Sol*** menor (K. 478) e em ***Mi*** maior (K. 493), o trio de cordas (K. 563) e o quinteto com clarinete (K. 581).

Os QUARTETOS HAYDN — Em 1785 Mozart publicou seis quartetos de cordas dedicados a Joseph Haydn como testemunho da sua gratidão por tudo o que aprendera com o compositor mais velho. Estes quartetos foram, como Mozart diz na carta dedicatória, «fruto de um longo e laborioso esforço», e, na realidade, o número invulgarmente grande de correcções e revisões do manuscrito confirma esta afirmação. Mozart já anteriormente tinha sido marcado pelos quartetos Opp. 17 e 20 de Haydn, que procurara imitar nos seis quartetos (K. 168-173) compostos em Viena no ano de 1773. Alguns anos mais tarde, os quartetos Opus 33 de Haydn (1781) deram plena consistência à técnica do desenvolvimento temático disseminado ao longo de toda a peça, com absoluta igualdade dos quatro instrumentos. Os seis ***Quartetos Haydn,*** de Mozart (K. 387, 421, 428, 458, 464, 465), revelam sua capacidade amadurecida de absorver a essência das realizações de Haydn sem se transformar em mero imitador.

Os trechos que mais se aproximam da atmosfera e dos temas haydnianos são o primeiro e o último andamentos do quarteto em ***Si'*** (K. 458), enquanto o ***adagio*** tem harmonias a que podemos dar o nome de românticas [exemplo 14.2, ***a)]***. O quarteto

*Exemplo 14.2 — Wolfgang Amadeus Mozart, temas de quartetos*

***a)*** **Quarteto K. 458,** ***adagio***

***b)*** **Quarteto K. 465, introdução**

em *Ré* menor (K. 421) traduz um estado de espírito sombrio e fatalista. As notáveis falsas relações da introdução lenta ao primeiro andamento do quarteto em *Dó* maior (K. 465) valeram a esta obra o nome de *Quarteto das Dissonâncias* [exemplo 14.2, *b)]*.

Ao contrário de Haydn e Beethoven, não foi nos quartetos, mas nos quintetos, que Mozart revelou mais plenamente o seu génio de compositor de música de câmara. Os quintetos em *Dó* maior (K. 515) e em *Sol* menor (K. 516), ambos compostos na Primavera de 1787, são comparáveis às últimas duas sinfonias nestas mesmas tonalidades. Outra obra-prima é o quinteto com clarinete em *LA* (K. 581), composto aproximadamente na mesma altura que a ópera bufa *Cosi fan tutte* e de atmosfera análoga à desta obra.

Entre as sinfonias vienenses de Mozart contam-se a *Sinfonia Haffner* (K. 385), a *Sinfonia de Praga,* em *Ré* maior (K. 504), a encantadora *Sinfonia de Linz,* em *Dó* maior (K. 425), e as suas últimas e maiores obras deste género, as sinfonias em M/* (K. 543), *Sol* menor (K. 550) e *Dó* maior (a *Júpiter,* K. 551). Estas três sinfonias foram escritas num espaço de seis semanas no Verão de 1788.

Os concertos para piano e orquestra — Entre as produções dos anos vienenses de Mozart há que reservar um lugar de destaque aos dezassete concertos para piano. Foram todos escritos com o objectivo de aumentar o reportório de obras novas para concertos, e a ascensão e declínio da popularidade de Mozart em Viena podem ser aproximativamente medidos a partir do número de concertos novos que ele considerou necessário fornecer em cada ano: três em 1782-1783, quatro em cada uma das duas temporadas seguintes, de novo três em 1785-1786 e apenas um em cada uma das duas temporadas seguintes; depois disso, mais nenhum até ao último ano da sua vida, quando tocou um concerto novo (K. 595) num espectáculo organizado por outro músico. Os três primeiros concertos de Viena (K. 414, 413, 415) eram, conforme Mozart escreveu numa carta ao pai, «um meio-termo feliz entre o demasiado fácil e o demasiado difícil... muito brilhantes, agradáveis ao ouvido, e naturais, sem serem insípidos. Aqui e ali há passagens que só os conhecedores poderão saborear devidamente; mas estas passagens estão escritas de tal forma que os menos doutos não poderão deixar de as apreciar, embora sem saberem porquê[5].» O concerto seguinte (K. 449, em *Mi),* originalmente escrito para um aluno, veio mais tarde a ser tocado por Mozart com «invulgar êxito», como ele próprio sublinhou. Seguem-se depois três concertos magníficos, todos concluídos, ao ritmo de um por mês, na Primavera de 1784: K. 450, em *St,* K. 451, em *Ré* (ambos, nas palavras do próprio Mozart, «concertos para fazer suar o executante»), e o mais intimista e cativante, K. 453, em *Sol.* Três dos quatro concertos de 1784-1785 são também obras de primeira grandeza: K. 459, em *Fá,* K. 466, em *Ré* menor (o mais dramático e o mais frequentemente executado dos concertos de Mozart), e K. 467, em *Dó,* sinfónico e de amplas proporções. No Inverno de 1785-1786, enquanto trabalhava *n'As Bodas de Fígaro,* Mozart escreveu mais três conceitos, sendo os dois primeiros (K. 482, em *Mi',* e K. 488, em *Lá)* comparativamente mais ligeiros na atmosfera, enquanto o terceiro (K. 491, em *Dó* menor) é uma das suas grandes criações trágicas. O grande conceito em *Dó* maior de

[5] Carta datada de 23 de Dezembro de 1782, trad. ing. *in* Emily Anderson (dir.), *The Letters of Mozart and His Family,* Londres, Macmillan, Nova Iorque, W. W. Norton, 1986.

Dezembro de 1786 (K. 503) pode ser considerado como a contrapartida triunfal do concerto K. 491. Um dos dois restantes concertos é o famoso *Concerto da coroação,* em *Ré* (K. 537), assim chamado porque Mozart o tocou num concerto em Frankfurt em 1790, durante as festividades da coroação do imperador Leopoldo II. O último concerto de Mozart, K. 595, em *St,* ficou concluído em Janeiro de 1791.

O concerto, em particular o concerto para piano, adquiriu na obra de Mozart uma relevância que não teve na de nenhum outro compositor da segunda metade do século xvin. No domínio da sinfonia e do quarteto Haydn está à altura de Mozart, mas os concertos deste último são incomparáveis. Nem mesmo as sinfonias revelam idêntica riqueza inventiva, tamanho fôlego e vigor de concepção, igual subtileza e engenho no desenvolvimento das ideias musicais.

NAWM 120 — WOLFGANG AMADEUS MOZART, CONCERTO PARA PIANO EM *Lá* MAIOR, K. 488: *allegro*

A primeira secção orquestral de **66** compassos contém ao mesmo tempo os elementos de uma exposição da *forma sonata* e do *ritornello* de um concerto barroco; tem a variedade temática e a cor orquestral — em particular nas belas passagens apenas para o coro dos instrumentos de sopro — da exposição sinfónica, mas, tal como o *ritornello* barroco, é numa única tonalidade e inclui um *tutti* de transição (comp. **18** a 30), que reaparece em diversas tonalidades ao longo do andamento, como o *tutti* do concerto barroco. A manutenção do dispositivo do *ritornello* afecta ainda a forma sonata noutro aspecto fundamental: em vez de uma única exposição, há duas, uma orquestral e outra a cargo do solista, com acompanhamento da orquestra. [Encontrámos um dispositivo semelhante no concerto para cravo ou clavicórdio de **J.** C. Bach (NAWM **119),** p. **561].** A primeira secção orquestral apresenta, tal como o *allegro* sinfónico, três grupos temáticos. O primeiro é construído sobre uma melodia graciosa e simétrica de oito compassos. O *tutti* de transição acima referido serve depois de ponte para um segundo tema fluente e um tanto lamentoso (comp. 30). Um animado *tutti* final (comp. **46)** regressará também duas vezes no andamento como segundo elemento do *ritornello.* Esta exposição orquestral é inteiramente na tónica. Em seguida o pianista inicia a sua exposição do primeiro tema, delicadamente ornamentada e discretamente acompanhada pela orquestra. O *tutti* de transição do comp. **18** abre então a ponte modulante, completada por figuração modulante no piano, e chega à tonalidade do segundo tema, *Mi* maior (comp. **98),** que é aqui retomada pelo solista. O material da secção orquestral final é então adaptado ao piano (comp. **114),** e a exposição termina com uma repetição do *tutti* de transição, agora na dominante.

Em vez de ser um desenvolvimento deitas ideias, como é hábito nos andamentos deste tipo, a secção que se segue à exposição é um diálogo, baseado em material novo, entre o piano e os instrumentos de sopro, funcionando as cordas como grupo de *ripieno.* Esta secção é a ocasião escolhida para diversas incursões em tonalidades estranhas —*Mi* menor, *Dó* maior, *Fá* maior—, culminando com uma pedaleira de vinte compassos na dominante.

Na recapitulação o *tutti* de transição volta de novo a aparecer como ponto de partida da ponte modulante. E faz-se ouvir ainda mais uma vez — sendo dramaticamente interrompido pelo novo tema do «desenvolvimento» — quando a orquestra atinge o momento mais tenso do concerto, um acorde de quarta e sexta, no qual se detém. Neste ponto, o solista deve improvisar uma longa *cadenza.* Conhecemos hoje, além da *cadenza* autografa de Mozart, um bom número de outras; a maioria dos executantes actuais tocam esta ou aquela *candenzas* escritas por vários compositores

e intérpretes ao longo dos anos. O andamento termina com o mesmo *tutti* que rematou a exposição orquestral. Podemos esquematizá-lo da seguinte forma:

| | *Exposição orquestral* | | | | *Exposição a solo* | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Compasso** | **1** | **18** | **30** | **46** | **67** | **82** | **98** | **114** |
| | P | **Transição *tutti*** *Ritornello A* | S | **K (*tutti* final)** *Ritornello B* | P | **Transição *tutti*** *Ritornello A* | S | K |
| **Tonalidade** | | **Tónica** | | | **Tónica** | | **Dominante** | |

| | *Desenvolvimento* | *Recapitulação* | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **137** | **143** | **198** | **213** | **229** | **244** | **284** | **297** | **299** |
| **Transição *tutti*** *Ritornello A* | **Novo material** | P | **Transição** *Tutti* *Ritornello A* | S | K | **Final** *Tutti* *Ritornello B* | *Cadenza* | **Final** *Tutti* *Ritornello B* |
| | **Modulação** | **Tónica** | | | | | | |

*Nota.* — **P = grupo primário: S = grupo secundário; K = secção final.**

O concerto clássico, nos moldes em que o ilustram os concertos de Mozart para piano e orquestra, mantém alguns aspectos do concerto barroco. Tem a mesma sequência de três andamentos *rápido-lento-rápido.* O primeiro andamento é numa forma modificada de *concerto-ritornello;* na verdade, a forma do primeiro *allegro* já foi definida como constando de «três frases principais executadas pelo solista, que são enquadradas entre quatro frases subsidiárias executadas pela orquestra como *ritornello*^.» O segundo andamento é uma espécie de ária; o *finale* tem geralmente uma feição popular ou de dança.

Um exame atento de um dos primeiros andamentos de Mozart, o *allegro* do concerto K. 488 em *Lá* maior (NAWM 120), revelará até que ponto o *ritornello* do concerto barroco se entretece com a *forma sonata.*

A estrutura deste *allegro* não corresponde exactamente, é claro, à dos outros primeiros andamentos de Mozart. As exposições orquestrais e as recapitulações são particularmente variadas, omitindo um ou mais elementos do material temático ou final do solista; nalguns casos é o *tutti* da transição que perde importância, noutros o *tutti* final, mas, nas suas grandes linhas, o esquema indicado é geralmente válido.

O segundo andamento de um concerto de Mozart é como uma ária lírica, com um andamento *andante, larghetto ou allegretto;* pode ser na subdominante da tonalidade principal, ou (mais raramente) na dominante ou na relativa menor; a forma, embora extremamente variada nos aspectos de pormenor, é na maioria dos casos uma variante da estrutura de sonata sem desenvolvimento, ou, menos frequentemente, uma forma tripartida *(ABA),* como sucede na *Romanza* do concerto K. 466. *O finale* típico é um rondo ou um rondó-sonata sobre temas de carácter popular, que são tratados num luminoso estilo virtuosístico, com oportunidade para uma ou mais *cadenzas.* Embora estes concertos fossem peças espectaculares, destinadas a deslumbrar o público, Mozart nunca permitiu que este elemento exibicionista adquirisse uma importância exagerada; salvaguardou sempre um equilíbrio saudável entre os trechos orquestrais e solísticos, e o seu ouvido era infalível quando se tratava de explorar as inúmeras combinações de colorido e textura possíveis a partir da interacção entre o piano e os instrumentos da orquestra. Além disso, a finalidade pública imediata dos concertos

[6] H. C. Koch, *Introductory Essay on Composition,* New Haven, 1983, p. 210.

não impediu Mozart de utilizar este género musical para algumas das suas expressões mais profundas.

AS ÓPERAS DE MOZART — Depois de *Idomeneo,* Mozart não escreveu mais nenhuma *opera seria,* excepto *La clemenza di Tito (A Clemência de Tito),* que lhe foi encomendada para a coroação de Leopoldo II como rei da Boémia, em Praga, e que Mozart compôs à pressa no Verão de 1791. As principais obras dramáticas do período de Viena foram o *Singspiel Die Entführung aus dem Serail (O Rapto do Serralho,* 1782), três óperas italianas, *Le nozze di Figaro (As Bodas de Fígaro,* 1786), *Don Gioavanni* (Praga, 1787) e *Cosi fan tutte (Assim Fazem Todas,* 1790) — as três sobre libretos de Lorenzo da Ponte (1749-1838) — e a ópera alemã *Die Zauberflõte (A Flauta Mágica,* 1791).

O *Fígaro* segue as convenções da ópera cómica italiana setecentista, que caricaturava os defeitos de aristocratas e plebeus, senhoras vaidosas, velhos avarentos, criados ineptos ou astutos, maridos e mulheres adúlteros, notários e advogados pedantes, médicos incompetentes e chefes militares arrogantes, recorrendo muitas vezes às personagens tradicionais da *commedia dell'arte,* a comédia popular improvisada que existia em Itália desde o século XVI. A estas personagens cómicas acrescentava-se um certo número de personagens sérias, em torno das quais girava a intriga principal e que contracenavam com as figuras cómicas, em particular nas intrigas amorosas. O diálogo era musicado num recitativo rápido acompanhado apenas pelo teclado. As árias, extremamente variadas, eram frequentemente caracterizadas através de ritmos de dança. Todas as personagens que entravam na cena final de cada acto participavam num conjunto vocal animado e muitas vezes cómico.

Os libretos de Da Ponte para Mozart, alguns dos quais eram adaptações de libretos e peças de outros autores, elevaram a *opera buffa* a um nível literário mais alto do que o habitual, dando maior consistência às personagens, sublinhando as tensões sociais entre as várias classes e jogando com questões de ordem moral. A finura psicológica de Mozart e o seu génio para a caracterização musical elevaram igualmente o género a um novo grau de seriedade. É notável como o retrato das personagens é traçado não apenas nas árias solísticas, mas, muito especialmente, nos duetos, trios e conjuntos mais vastos, e os finais de conjunto combinam o realismo com o avanço da acção dramática e uma soberba unidade da forma musical. A orquestração, em particular através do recurso aos instrumentos de sopro, adquiriu um papel importante no delinear das personagens e das situações.

O *Fígaro* só teve em Viena um êxito modesto, mas o acolhimento entusiástico de que foi alvo em Praga esteve na origem da encomenda de *Don Giovanni,* que foi estreado nessa cidade no ano seguinte. *Don Giovanni* é um *dramma giocoso* de um tipo muito especial. A lenda medieval em que se baseia a intriga fora muitas vezes abordada na literatura e na música desde o início do século XVII, mas com Mozart, pela primeira vez na história da ópera, Don Juan é levado a sério — não como uma mistura incongruente de figura burlesca e de horrível blasfemo, mas como um herói romântico, revoltando-se contra a autoridade e desprezando a moral vulgar, exemplo acabado do individualismo, corajoso e impenitente até ao fim. Foi a música de Mozart, e não tanto o libreto de Da Ponte, que conferiu à personagem esta nova estatura e definiu o seu perfil para todas as gerações seguintes. O tom demoníaco dos primeiros compassos da abertura, sublinhado pelo som dos trombones na cena do cemitério e no momento em que surge a estátua, *no finale,* apelava de forma muito especial à imaginação romântica

*Praça de S. Miguel, em Viena: em primeiro plano, o Burgtheater, onde Mozart apresentou a maior parte dos seus concertos para piano em meados da década de 1780 e onde foram estreadas as óperas* Le nozze di Figaro *(1786) e* Cosi fan tutte *(1790)*

do século xix. E também algumas das restantes personagens devem ser levadas a sério, embora não deixem de ser subtilmente ridicularizadas — por exemplo, a trágica Donna Elvira, sempre a queixar-se de ter sido abandonada por Don Giovanni. E o lacaio de Don Giovanni, Leporello, é mais do que um mero criado-bufão de *commedia deli'arte,* pois revela uma profunda sensibilidade e intuição.

NAWM 124 – MOZART, *Don Giovanni,* K. 527: I ACTO, CENA 5

As três personagens são magnificamente esboçadas no trio desta cena (124a). A grande amplitude da melodia de Elvira, com os grandes saltos que traduzem a sua indignação, sublinhada pelas escalas e *trémolos* agitados nas cordas, contrasta vivamente com o tom distante, despreocupado e escarninho de Don Giovanni e com a conversa fiada de Leporello, que assim desempenha sub-repticiamente o papel de curandeiro das almas destruídas das mulheres abandonadas.

A famosa «ária do catálogo», que Leporello canta a seguir (124b) e na qual enumera as conquistas de Don Giovanni nos diferentes países e as variedades de carne feminina que o atraem, revela outra faceta séria da arte cómica de Mozart. O ouvinte, impressionado com os pormenores de caracterização, animação do texto, inflexões harmónicas e orquestração, vê-se compelido a levar a sério esta ária, a mais divertida de toda a ópera. A ária divide-se em duas partes distintas, um *allegro* em compasso quaternário e um *andante* com *moto* no compasso e ritmo de um minuete. A primeira, *// catalogo è questo,* é uma lista de números, e a orquestra, com os seus *staccatos,* transforma-se numa verdadeira máquina de fazer contas. Segue-se o minuete, onde são descritas as características físicas e pessoais das vítimas. Para o verso «Na loura gaba a distinção», ouvimos a melodia de um minuete de corte; para «na morena, a constân-

cia», após uma breve pausa, alguns compassos de uma impressiva sinfonia, com reminiscências do início do i acto, onde Leporello se vangloriava da sua lealdade; «na grisalha, a doçura» suscita uma variação sobre o tema do minuete em terceiras cromáticas; «a pequena» é descrita com o motivo de semicolcheias da «conversa fiada» de Leporello, dobrado pelos sopros. Momentos antes de Leporello se referir à paixão de Don Giovanni pela ingénua «principiante» há uma cadência interrompida ao sexto grau abaixado e Leporello pronuncia solenemente as palavras em recitativo. Este breve episódio desempenha também uma função na estrutura formal da obra, pois prepara a secção cadenciai que precede o regresso da música inicial. Estes são apenas alguns entre os muitos sinais da atenção que o compositor dispensou a cada pormenor das suas comédias.

*Cosi fan tutte* é uma *opera buffa* na melhor tradição italiana, com um libreto excelente abrilhantado por alguma da música mais melodiosa de Mozart. A moda de submeter as obras de Mozart às mais variadas leituras, vendo nelas quer uma autobiografia, quer um clima de ironia romântica, examinando-as à luz da psicologia neofreudiana ou descortinando nelas sentimentos cripto-revolucionários, não poupou sequer esta ópera luminosa, relavitamente à qual tais despropósitos parecem absolutamente inúteis.

O enredo de *Die Entführung* é uma história cómico-romântica de aventuras e salvamento num desses cenários orientais tão em voga no século xvni; o mesmo tema já fora abordado, antes de Mozart, por Rameau, Gluck, Haydn e muitos compositores menores. Com esta obra, Mozart elevou de uma vez só o *Singspiel* alemão à categoria de grande arte, sem alterar qualquer das suas características estabelecidas.

*Die Zauberflõte (A Flauta Mágica)* é um caso à parte. Embora seja formalmente um *Singspiel* — com diálogo falado, em vez de recitativo, e com algumas personagens e cenas próprias da comédia popular—, a acção está carregada de sentido simbólico e a música é tão rica e profunda que *Die Zauberflõte* deve ser considerada como a primeira e uma das maiores óperas modernas alemãs. O tom solene de uma grande proporção da sua música deve-se provavelmente em parte ao facto de Mozart ter estabelecido uma relação entre a acção desta ópera e os ensinamentos e cerimónias da maçonaria; a sua filiação maçónica era para ele muito importante, como o evidenciam as alusões da sua correspondência e mais ainda a seriedade da música que escreveu para os cerimoniais da organização em 1785 (K. 468, 471, 477, 483, 484) e para uma cantata de 1791 (K. 623), a sua última composição completa. *Die Zauberflõte* transmite-nos a impressão de que Mozart desejava entretecer num desenho novo os fios de todas as ideias musicais do século xvm: a opulência vocal italiana; o humor folclórico do *Singspiel* alemão; a ária solística; o conjunto da ópera bufa, a que é conferida uma nova relevância musical; um novo tipo de recitativo acompanhado aplicável à língua alemã; as cenas corais mais solenes, e mesmo (no duelo dos dois homens armados, no i acto), uma recuperação da técnica do prelúdio coral barroco, com acompanhamento contrapontístico.

No *Requiem* — a última obra de Mozart, que, ao morrer, a deixou inacabada — os elementos barrocos são ainda mais evidentes. A dupla fuga do *Kyrie* é construída sobre um tema que já fora usado por Bach e por Haendel — e também por Haydn, no quarteto Opus 20, n.° 5 — e o andamento tem um sabor nitidamente haendeliano; mais haendelianas ainda são as dramáticas irrupções corais do *Dies irae* e do *Rex tremendae majestatis.* Mas o *Recordare* é Mozart puro, obra de um compositor

alemão que compreendia e amava a tradição musical italiana e soube interpretá-la à sua maneira pessoal e perfeita.

# Bibliografia


## Obras gerais

F. Blume, *Classic and Romantic Music,* Nova Iorque, Norton, 1970, é um panorama de conjunto de todos os aspectos musicais do período c. 1770-1910. R. Pauly, *Music in the Classic Period, 2."* ed., Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1973, é uma resenha informativa, embora algumas partes estejam já desactualizadas. Charles Rosen, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven,* Nova Iorque, The Viking Press, 1971, é uma obra que recomendamos vivamente. O seu livro mais recente, *Sonata Forms,* Nova Iorque, Norton, 1980, fornece alguns pontos de vista estimulantes sobre a evolução do género. O estudo de Leonard Ratner, *Classic Music: Expression, Form and Style,* Nova Iorque, Schirmer Books, 1980, procede a uma análise particularmente rica das práticas de composição setecentistas, recorrendo às fontes originais da época. V. também L. Finscher, «Zum Begriff der Klassik in der Musik» («Sobre o conceito do clássico na música»), in *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* 11, 1966, 9-34, e H. C. Robbins Landon, *Essays on the Viennese Classical Style: Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven,* Nova Iorque, Macmillan, 1970.

## Haydn

Está em curso a publicação da edição definitiva das obras completas de Haydn pelo Instituto Haydn de Colónia, sob a direcção de G. P. Larsen e G. Feder, 59 vols., Munique--Duisburgo, G. Henle, 1958-; catálogo temático de A. van Hoboken, 3 vols., Mogúncia, B. Schott's Sohne, 1957-1978; v. S. C. Bryant e G. W. Chapman, *A Melodic Index to Haydn's Instrumental Music,* para identificar os títulos de obras de que só se conhece a melodia e para as localizar no catálogo temático de Hoboken.

As actas da International Haydn Conference, realizada em Washington, D. C, em 1975, foram editadas sob a direcção de J. P. Larsen *et ai,* Nova Iorque, Norton, 1981, aconselhando-se a sua consulta, pois contêm estudos relativamente actualizados sobre a vida e obra de Haydn.

Fontes documentais *in* H. C. Robbins Landon (ed.), *The Collected Correspondence and London Notebooks of Joseph Haydn,* Londres e Nova Iorque, Barrie & Rockliff, 1959.

H. P. Brown e J. T. Berkenstock compilaram uma bibliografia que abarca dois séculos de literatura haydniana: «Joseph Haydn in literatura: a bibliography», in *Haydn Studies,* ni/304, Julho de 1974, 173-352.

Sobre a vida e obra de Haydn, v. o estudo fundamental, em cinco volumes, de H. C. Robbins London, *Haydn's Chronicle and Works,* Bloomington, Indiana University Press, 1976-1980, e *The New Grove Haydn,* de J. P. Larsen e G. Feder, Nova Iorque, Norton, 1983. As melhores biografias breves são K. Geiringer, *Haydn, a Creative Life in Music,* Berkeley, University of California Press, 1968, 3." ed. rev., 1982, e Rosemary Hughes, *Haydn,* ed. rev., Londres, Dent, 1974; v. ainda H. C. Robbins Landon, *Haydn: a Documentary Study,* Nova Iorque, Rizzoli, 1981.

## Leituras complementares

Sobre as sinfonias, v. H. C. Robbins Landon, *The Symphonies of Joseph Haydn,* Londres, Universal Edition, 1955, com supl., Barrie & Rockliff, 1961, D. F. Tovey, *Essay in Musical Analysis,* vol, 1, Londres, Oxford University Press, 1935, com reedições posteriores, e K.

Geiringer (ed.), *Haydn, Symphony n." 103 in E-flat,* Norton Critical Score, Nova Iorque, Norton.

Sobre os quartetos, v. R. Hughes, *Haydn String Quartets,* Seattle, University of Washington Press, 1969, 5." ed. rev. 1975, R. Barrett-Ayres, *Joseph Haydn and the String Quartet,* Londres, Barrie & Jenkins, 1974, Hans Keller, *The Great Haydn String Quartets: Their Interpretation,* Londres, Dent, 1986, para novas perspectivas, e James Webster, «Towards a history of Viennese chamber music in the early classical period», JAMS 27, 1974, 212-247, que faz a história de termos como *divertimento, basso* e *quarteto.* Sobre os quartetos Opus 3 de Hofstetter, v. Alan Tyson e H. R. Landon, «Who composed Haydn's Opus 3?», in *Musical Times,* 105, 1964, 506-507.

Sobre as obras para teclado, v. Peter A. Brown, *Joseph Haydn's Keyboard Music: Sources and Style,* Bloomington, Indiana University Press, 1986, um estudo pormenorizado, e «The structure of the exposition in Haydn's keyboard sonatas», in *The Music Review,* 1975, 102-129.

## Mozart

A edição de referência das obras completas é *W. A. Mozart's sämtliche Werke,* Leipizig, Breitkopf & Härtel, 1876-1907, reed. Ann Arbor, Edwards, 1951-1956, 14 séries, incluindo vols, supl., reed., em formato reduzido, Nova Iorque, Kalmus, 1969. Esta edição será dentro de algum tempo substituída pela *Neue Ausgabe sämtlicher Werke,* Kassel, Bärenreiter, 1955-, 110 vols, projectados.

Catálogo temático: Ludwig Kochel, *Chronologisches-thematisches Verzeichnis,* 6.ª ed., Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1964.

Bibliografia: R. Argermüller e O. Schneider, compil., *Mozart-Bibliographie, 1976-1980,* Kassel, Bärenreiter, 1982.

Correspondência: *The Letters of Mozart and His Family, 2* vols., ed. Emily Anderson, Londres, Macmillan, Nova Iorque, St. Martin's Press, 1966.

Vida e obras: recomendamos *The Mozart Companion,* ed. H. C. Robbins Landon e D. Mitchell, Nova Iorque, Norton, 1969, e *The Creative World of Mozart,* ed. P. H. Lang, Nova Iorque, Norton, 1963, que incluem ambos estudos pormenorizados sobre a vida e a obra de Mozart; v. também *The New Grove Mozart,* de S. Sadie, Nova Iorque, Norton, 1983, e O. E. Deutsch, *Mozart, a Documentary Biograph, 2.'* ed., trad, de E. Blom *et al,* Stanford, Stanford University Press, 1965.

A obra de referência acerca da vida e música de Mozart é Hermann Abert, *W. A. Mozart, 2* vols., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1956, rev. 1975. Trata-se de uma reformulação da obra *Mozart,* de Otto Jahn, que foi inicialmente publicada em quatro volumes em 1856-1859, trad, de P. D. Townsend, Nova Iorque, Cooper Square, 1970. *Mozart* de A. Hyatt King, Londres, Bingley, 1970, é uma útil biografia breve; inclui uma lista comentada de livros em inglês sobre Mozart e uma bibliografia das edições da música de Mozart.

V. ainda Alfred Einstein, *Mozart: His Character, His Work,* trad, de Arthur Mendel e Nathan Broder, Nova Iorque, Oxford University Press, 1961, A. Hyatt King, *Mozart in Retrospect,* 3.ª ed., Londres, Oxford University Press, 1970, Arthur Hutchings, *Mozart: The Man, the Musican,* Londres, Thames and Hudson, 1976, e Wolfgang Hildesheimer, *Mozart,* trad, de M. Fáber, Londres, Dent, Nova Iorque, Vintage Books, 1983, para um estimulante retrato psicológico do compositor.

Sobre Mozart e a maçonaria, v. H. C. Robbins Landon, *Mozart and the Masons: New Light on the Lodge «Crowned Hope»,* Nova Iorque, Thames & Hudson, 1983.

## Leituras complementares

Sobre as sinfonias de Mozart, v. G. de Saint-Foix, *The Symphonies of Mozart,* trad, de L. Orrey, Londres, Dobson, 1947, que contém análises não técnicas, Robert Dearling, *The Music*

*of W. A. Mozart: The Symphonies,* Rutherford, N. J., Fairleigh Dickinson University Press, 1982, discografia incluída, e N. Broder (ed.), *Mozart, Symphony in G minor, K. 550,* Norton Critical Score, Nova Iorque, Norton, 1967.

Música de câmara: A. Hyatt King, *Mozart Chamber Music,* Seattle, University of Washington Press, 1969, e Erik Smith, *Mozart Serenades, Divertimenti and Dances,* Londres, BBC, 1982.

Ópera: E. J. Dent, *Mozart's Operas, 2."* ed., Londres, Oxford University Press, 1960; William Mann, *The Operas of Mozart,* Londres, Oxford University Press, 1960; C. Gianturco, *Mozart's Early Operas,* Londres, Batsford, 1981; Julian Rushton, *W. A. Mozart: 'Don Giovanni',* Cambridge, Cambridge University Press, 1981, urn manual muito útil; Peter Gammond, *The Magic Flute: A Guide to the Opera,* Londres, Breslich & Foss, 1979; Joscelyn Goodwin, «Layers of meaning in *The Magic Flute»,* MQ, 1979, 471-492, que analisa o simbolismo e a alegoria na intriga da ópera.

Concertos: C. H. Girdlestone, *Mozart's Piano Concertos,* 3.ª ed., Londres, Cassell, 1978; A. H. King, *Mozart String and Wind Concertos,* Londres, 1978; J. Kerman (ed.), *Mozart, Piano Concerto in C major, K. 503,* Norton Critical Score, Nova Iorque, Norton.

## Leopold Mozart

*Gründliche Violinschule,* 1756, facs., Leipzig, 1956, trad, de E. Knocker, sob o título *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing,* 2.* ed., Londres e Nova Iorque, Oxford University Press, 1951.

# 15

# *Ludwig van Beethoven (1770-1827)*

## O homem e a sua música

Em 14 de Julho de 1789 a turba de Paris atacou a Bastilha, libertou sete presos, e desfilou pelas ruas, exibindo, espetadas em paus, as cabeças dos guardas assassinados. Três anos depois era proclamada a república em França, e o exército dos cidadãos cerrava fileiras contra os invasores ao som de uma nova canção patriótica intitulada *La Marseilhaise.* Alguns meses mais tarde Luís XVI era guilhotinado e um obscuro tenente de artilharia, Napoleão Bonaparte, começava a preparar-se para ascender à ditadura.

Em 1792 George Washington era presidente dos Estados Unidos, Goethe, em Weimar, dirigia o teatro ducal e publicava um estudo sobre a ciência da óptica, Haydn estava no auge da fama, e o corpo de Mozart jazia numa campa de indigente, não identificada, do cemitério de Viena. No princípio de Novembro de 1792 um jovem e ambicioso compositor e pianista chamado Ludwig van Beethoven, então prestes a fazer 22 anos, partiu da cidade de Bona, sobre o Reno, para Viena, uma viagem de cerca de 800 km, que demorava uma semana de diligência. Em Viena Beethoven tinha pouco dinheiro e durante algum tempo manteve um registo pormenorizado das suas finanças. Uma das entradas do seu caderno de apontamentos assinala uma despesa de 25 *groschen* em «café para Haidn e para mim».

Haydn detivera-se em Bona, a caminho de Londres, em Dezembro de 1790; tendo certamente ouvido algumas composições de Beethoven, aconselhou o patrono deste último, o arcebispo eleitor de Colónia, a mandar o jovem para Viena fazer estudos mais aprofundados. Não se sabe ao certo o que Beethoven terá aprendido nas lições com Haydn, mas, de qualquer modo, as lições continuaram até Haydn voltar a partir de Viena para Londres, em 1794. Entretanto, Beethoven recebeu também auxílio de

Johann Schenck (1753-1836), um popular compositor vienense de *Singspiels.* Depois de 1794, Beethoven estudou contraponto durante cerca de um ano com Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809), um dos grandes professores do seu tempo e autor de um famoso tratado de composição publicado em 1790. Beethoven recebeu também algumas lições de composição vocal do compositor de ópera italiano Antonio Salieri (1750-1825), que vivia em Viena desde 1766. Beethoven recebera a primeira formação musical do pai, cantor na capela de Bona, que forçou o rapaz a progredir na esperança de fazer dele um segundo Mozart; Beethoven tivera ainda lições, em Bona, com Christian Gottlob Neefe (1748-1798), o organista da corte, que alcançara uma modesta fama como compositor de *Singspiels* e canções. Numa breve visita a Viena, em 1787, Beethoven tocara para Mozart, que lhe profetizara um futuro brilhante.

Beethoven entrou em cena, por assim dizer, num momento histórico particularmente favorável. Viveu numa época em que novas e poderosas forças começavam a manifestar-se na sociedade, forças que o afectaram profundamente e se repercutiram na sua obra. Beethoven, tal como Napoleão e Goethe, foi filho das gigantescas convulsões que vinham fermentando ao longo de todo o século xvm e que eclodiram com a Revolução Francesa. Historicamente, a obra de Beethoven é construída de acordo com as convenções, os géneros e os estilos do período clássico. Mas as circunstâncias externas e a força do próprio génio levaram-no a transformar esta herança e fizeram dele a origem de muito do que veio a caracterizar o período romântico.

A sua obra inclui 9 sinfonias, 11 aberturas, música de cena para peças de teatro, um concerto para violino e 5 para piano, 16 quartetos de cordas, 9 trios com piano e outra música de câmara, 10 sonatas para violino e 5 para violoncelo, 30 grandes sonatas para piano e muitas séries de variações também para piano, uma oratória, uma ópera *(Fidélio)* e duas missas (sendo uma delas a *Missa solemnis* em *Ré),* além de árias, canções e numerosas composições menores de vários géneros. A disparidade é

*Esboços para o terceiro andamento da 5." Sinfonia, Opus 67 (Viena, Gesellschaft der Musikfreunde)*

óbvia quando comparamos estes números com a produção de Haydn e Mozart: 9 sinfonias, por exemplo, contra as 100 de Haydn ou as 50 de Mozart. Uma explicação parcial para isto reside, evidentemente, no facto de as sinfonias de Beethoven serem mais longas e mais grandiosas, mas existe também outro motivo: a grande dificuldade com que Beethoven escrevia música. Tinha cadernos de apontamentos, onde anotava projectos e temas de composições; graças a esses cadernos de esboços, conseguimos por vezes reconstituir a par e passo a evolução de uma determinada ideia musical até esta atingir a forma definitiva (exemplo 15.1). Os esboços do quarteto Opus 131 ocupam três vezes mais páginas do que a cópia final da obra.

A música de Beethoven, mais do que a de qualquer outro compositor anterior, dá-nos a sensação de ser uma expressão directa da sua personalidade. Para compreendermos a música é, pois, bastante útil sabermos alguma coisa acerca do homem (v. vinheta).

---

**SIR JULIUS BENEDICT RELATA O SEU PRIMEIRO ENCONTRO COM BEETHOVEN (1823)**

*Se não estou em erro, na manhã em que vi Beethoven pela primeira vez foi Blahetka, o pai do pianista, quem me chamou a atenção para um homem baixo e corpulento, de cara muito vermelha, olhos pequenos, inteligentes, sobrancelhas eriçadas, envergando um sobretudo muito comprido, que quase lhe chegava aos tornozelos, e que entrou na loja [a loja de música de Steiner e Haslinger] por volta do meio-dia. Blahetka perguntou-me: «Faz ideia de quem seja?», e eu logo exclamei: «Deve ser Beethoven!», pois, não obstante a vermelhidão do rosto e o desalinho de toda a sua pessoa, havia naqueles pequenos olhos penetrantes uma expressão que nenhum pintor conseguiria captar. Era um sentimento onde se combinava o sublime e a melancolia.*

**Cit. in *Thayer's Life of Beethoven*, rev. e ed. por Elliot Forbes, Princeton, 1967, p. 873.**

*Exemplo 15.1 — Ludwig van Beethoven, esboços para o tema do adágio da 9.ª Sifonia*

*lit* **Forma final**

A «melancolia» talvez se devesse à sua surdez. Esta surdez, o mais terrível dos males para um músico, começou a manifestar-se já em 1796, e foi-se agravando cada vez mais, até que, em 1820, Beethoven praticamente já não ouvia. No Outono de 1802 o compositor escreveu uma carta, conhecida como «testamento de Heiligenstadt», destinada a ser lida pelos irmãos após a sua morte; nela descreve, em termos comoventes, o seu sofrimento quando se apercebeu de que a doença que o afectava era incurável:

> Tenho de viver quase só, como alguém que tivesse sido banido; só posso conviver com os homens na medida em que a absoluta necessidade o exige. Se me aproximo das pessoas, sou tomado de um profundo terror e receio expor-me ao perigo de que alguém se aperceba do meu estado. E assim tem sido nestes últimos seis meses que passei no campo [...] que humilhação para mim quando alguém ao meu lado ouvia uma flauta ao longe e eu *não ouvia nada,* ou alguém ouvia um pastor a cantar e de novo eu nada ouvia. Tais incidentes quase me levaram ao desespero, por pouco não pus termo à vida — só a *minha arte* me deteve. Ah, parecia-me impossível deixar o mundo antes de transmitir tudo o que sentia ter dentro de mim [...] Oh Providência — concede-me ao menos um dia de *pura alegria —,* há tanto tempo que a verdadeira alegria não ecoa no meu coração [...][1].

E, no entanto, o mesmo homem que assim se lamentava, no abismo da sua desgraça, tinha escrito, nesses seis meses passados no campo, a alegre e exuberante 2.ª Sinfonia!

Beethoven tinha o hábito de compor ao ar livre, muitas vezes durante os seus longos passeios. Ele próprio dizia:

> Perguntais onde vou buscar as minhas ideias? Isso não sei dizê-lo com o menor grau de certeza; elas chegam sem que eu as chame, quer directa, quer indirectamente. Quase poderia agarrá-las com as mãos, em plena Natureza, nos bosques, durante os meus passeios, no silêncio da noite, nas primeiras horas da madrugada. O que as desperta são esses estados de espírito que no caso do poeta se transmutam em palavras, e no meu em sons, que ressoam, bradam e trovejam até, por fim, tomarem dentro de mim a forma de notas[2].

As **«TRÊS FASES» DE BEETHOVEN — É** costume dividir a obra de Beethoven em três fases, com base no estilo e na cronologia. Geralmente, esta divisão não toma em conta as obras que Beethoven escreveu em Bona, entre as quais se contam algumas peças manifestamente influenciadas por Mozart e alguns belos ***Lieder*** e variações para

[1] *Thayer's Life of Beethoven,* rev. e ed. por E. Forbes, Princeton, 1967, pp. 304-306.
[2] Id., *ibid.,* pp. 851-852.

piano. Considera-se que a primeira fase vai até 1802: é o período em que Beethoven assimila a linguagem musical do seu tempo e vai descobrindo a pouco e pouco a própria voz. Foram compostos nesta fase os seis quartetos de cordas Opus 18, as dez primeiras sonatas para piano (até à Opus 14) e as duas primeiras sinfonias. A segunda fase, em que o compositor se revelou em todo o ardor da sua independência, vai até cerca de 1816 e inclui a 3.ª à 8." Sinfonias, a música de cena para a peça *Egmont,* de Goethe, a *Abertura Coriolano,* a ópera *Fidélio,* os concertos para piano em *Sol* e em *M'è,* o conceito para violino, os quartetos Opp. 59 *(Quartetos Rasumovsky), IA* e 95 e as sonatas para piano até à Opus 90. A última fase, em que a música de Beethoven se torna mais meditativa e introspectiva, inclui as últimas cinco sonatas para piano, as *Variações Diabelli,* a *Missa solemnis,* a 9.ª Sinfonia, os quartetos Opp. 127, 130, 131, 132, 135, e a *Grosse Fugue (Grande Fuga)* para quarteto de cordas (Opus 133, originalmente o *finale* da Opus 130). Esta divisão é meramente aproximada e as fronteiras situam-se em momentos cronológicos diferentes para os diferentes géneros. Mas é uma forma cómoda de organizar uma reflexão sobre a sua música.

## Primeira fase

As sonatas — As obras da primeira fase são, naturalmente, as que mais claramente revelam a dependência de Beethoven em relação à tradição clássica. As três primeiras sonatas para piano publicadas em Viena (Opus 2, 1796) contêm algumas passagens que fazem lembrar Haydn, o compositor a quem são dedicadas; o *adagio* da primeira sonata, por exemplo, traduz bem esta influência, quer nos temas, quer no tratamento. Mas todas estas sonatas têm quatro andamentos, em vez dos três habituais no período clássico; além disso, na segunda e na terceira sonatas o minuete é substituído pelo *scherzo,* mais dinâmico, prática a que Beethoven permaneceria fiel nas obras posteriores. A escolha do *Fá* menor como tonalidade da primeira sonata foi certamente sugerida pela sonata em *Fá* menor de C. P. E. Bach, que serviu de modelo a Beethoven, mas esta tonalidade não é vulgar no período clássico. O recurso frequente ao modo menor e as ousadas modulações das três primeiras sonatas de Beethoven são também características francamente pessoais; na segunda sonata, por exemplo, o segundo tema do primeiro andamento começa na dominante menor, *Mi,* e modula imediatamente sobre uma linha de baixo ascendente, passando por *Sol* maior e Si* maior, atingindo o clímax numa sétima diminuta, antes de se fixar na tonalidade «certa» de *Mi* maior para a parte final da exposição.

A sonata em Mi* (Opus 7), publicada em 1797, é particularmente característica de Beethoven pelo tema do *largo,* com as suas pausas eloquentes, e pelo enigmático trio *minore* do terceiro andamento. A sonata Opus 10, n.° 1, em Dó menor (1798) é uma peça bastante próxima da *Sonata pathétique,* Opus 13, que foi publicada no ano seguinte. Ambas são em três andamentos, tendo o primeiro e o último o carácter tempestuoso e apaixonado que habitualmente se associa à tonalidade de Dó menor, não apenas em Beethoven, mas também em Haydn (especialmente nas sinfonias) e em Mozart; ambas têm um andamento lento calmo, profundo e ricamente orquestrado em *Lâ.* O *adagio* da sonata Opus 10, n.° 1 tem uma típica *coda* retrospectiva; na *Pathétique,* a dupla recorrência da introdução grave no primeiro andamento e a semelhança óbvia entre o tema do *finale* e um dos temas do primeiro andamento

antecipam algumas inovações formais das obras mais tardias de Beethoven. Algumas das características harmónicas destas obras da primeira fase, bem como a textura densa, cheia, da escrita pianística, poderão ter sido sugeridas a Beethoven pelas sonatas para piano de Muzio Clementi (1752-1832). Entre outras influências prováveis nesta fase podemos apontar a das sonatas para piano do compositor de origem boémia Jan Ladislav Dussek (1760-1812).

Clementi e Dussek merecem ser estudados separadamente, pela originalidade e qualidade da sua música; a breve digressão que aqui faremos pretende apenas chamar a atenção para os aspectos que terão influenciado Beethoven. O primeiro andamento da Opus 34, n.° 2, em *Sol* menor, de Clementi (1795) ilustra alguns destes aspectos.

NAWM **109** – Muzio CLEMENTI, SONATA EM *Sol* MENOR, OPUS **34**, N.° **2** — *largo-sostenuto: allegro con fuoco*

Revelando uma extrema economia de materiais, toda a substância temática do andamento está contida na introdução lenta. **O** andamento tem um fôlego amplo, quase sinfónico, onde cada elemento é dramatizado, conferindo à forma clássica um conteúdo romântico através de modulações não convencionais, harmonias audaciosas e mudanças abruptas de dinâmica, textura e atmosfera. **A** introdução *largo* e *sostenuto,* por exemplo, começa sob a forma de uma fuga grotesca: a resposta ao tema é dada à distância de sétima maior inferior, convertendo-se a quinta perfeita descendente do tema numa quinta diminuta e na entrada seguinte numa sexta maior [exemplo **15.2,** *a)].*

*Exemplo 15.2 — Muzio Clementi, sonata Opus 34, n." 2*

O *allegro con fuoco* começa com um *fugato* do mesmo tipo; o tema, ligeiramente modificado, é agora acompanhado por um contratema, e a segunda e a terceira entradas são reunidas numa única entrada simultânea. Tal como algumas das ulteriores fugas de Beethoven, também esta passa subitamente, com um *fortíssimo,* a uma escrita puramente homofónica. Na secção do desenvolvimento o *largo* volta a aparecer, em *Dó* maior, imediatamente antes de se efectuar a modulação mais distante, a *Mi* maior [exemplo **15.2,** *b)].* O tema surge então despojado da forma fugada, tomando o aspecto de uma homofonia lírica bastante banal. O andamento antecipa a prática do século xix nas suas vacilações entre S/' maior e *SP* menor na última parte da exposição, sendo o grupo temático secundário na tonalidade maior e a secção final na menor. Também no desenvolvimento, a tonalidade de *Dó* menor segue-se imediatamente ao regresso do *largo* em *Dó* maior. São óbvios os motivos por que Beethoven encontrou em Clementi um espírito próximo do seu e foi por vezes levado a imitá-lo.

A grande sonata Opus 44, *Les adieux,* em *Mi'* maior, de Jan Dussek, publicada em 1800, poderá ter influenciado a «sonata do adeus», na mesma tonalidade, Opus 81a, de Beethoven, composta cerca de dez anos mais tarde, mas mais importante será, provavelmente, detectarmos nessa obra algumas das tendências que se evidenciavam na escrita das sonatas para piano por altura da Opus 22 de Beethoven.

NAWM 110 — JAN LADISLAV DUSSEK, SONATA EM *Mi',* OPUS 44, *Les adieux* (PUB. 1800): *grave-allegro moderato*

A obra é dedicada a Clementi, a quem Dussek foi beber algumas das texturas pianísticas de que aqui tirou grande partido. **O** exemplo **15.3** ilustra um certo número destas texturas: *(a)* sucessão de acordes quebrados em que determinadas notas são reforçadas e sustentadas por forma a criar uma linha melódica, processo impossível de aplicar a outros instrumentos de tecla que não o novo *pianoforte; (b)* saltos de oitava na mão esquerda simultâneos com os acordes e a melodia da mão direita; (c) figuração carregada de *appoggiaturas* na mão direita contra acordes da mão esquerda; *(d)* figuração idêntica contra um *baixo de Alberti.* Dussek deu também alguns passos em frente no domínio da técnica harmónica, como, por exemplo, ao combinar pedais, duplos retardos e *appoggiaturas* simples e duplas numa rica paleta digna de uma imaginação romântica. As três exposições do tema principal no início da secção do desenvolvimento são, sucessivamente, sobre pedais de dominante de *Mi* maior, Fáfl menor, e *Lâ* menor [o exemplo **15.3,** *e),* apresenta o meio desta passagem]. **O** acorde no primeiro tempo do comp. **115** atinge o máximo da tensão mediante a combinação de um duplo *retardo* e de uma *appoggiaturu* resolvida como duplo *ornato.* Dussek revela também uma predilecção pelo dualismo maior-menor. A introdução prepara a tonalidade de *Mir* maior ao abordar longamente o material principal em *M&* menor; no desenvolvimento, *Mir* menor chega pouco depois de *Mi'* maior se afirmar no compasso **117** [exemplo **15.3,** *é)*\. e na reexposição uma passagem em *Mi** menor faz a transição entre a secção do primeiro tema e a do tema secundário.

35
ff
dim.
b.
43
ff
c.
49
sf
sf
sf
d.
84
e.
111
p
sf
sf
dim.
sf
p

MÚSICA DE CÂMARA — Se a escrita pianística de Beethoven deve algumas das suas características estilísticas a Clementi e a Dussek, a sua arte de desenvolver motivos e de animar a textura por meio do contraponto foi, sem dúvida alguma, elaborada a partir do exemplo de Haydn. Os quartetos Opus 18 (compostos em 1798-1800) atestam esta dívida; não se trata, todavia, de meras imitações, pois a individualidade de Beethoven evidencia-se no carácter dos temas, na configuração muitas vezes inesperada das frases, nas modulações audaciosas e em certas subtilezas de estrutura formal. Assim, por exemplo, o *adagio* do quarteto em *Sol* maior (n.° 2) tem uma estrutura *ABA* em *Dó* maior; a secção do meio e um *allegro* em *Fá* consistem inteiramente no desenvolvimento de um breve motivo da cadência final do *adagio;* além disso, este motivo está relacionado com motivos importantes dos temas iniciais dos outros três andamentos (exemplo 15.4).

*Exemplo 15.4— Beethoven, motivos aparentados do quarteto em* Sol *maior, Opus 18, n." 2*

Entre a restante música de câmara de Beethoven desta primeira fase contam-se os três trios para piano, Opus 1, três sonatas para violino, Opus 12, duas sonatas para violoncelo, Opus 5, e o septeto em *Mi* para cordas e sopros, Opus 20, que foi tocado pela primeira vez num concerto em 1800 e se tornou tão popular que Beethoven acabou por detestá-lo.

A 1." SINFONIA — Composta em 1799, foi tocada pela primeira vez num concerto em Abril de 1800, cujo programa incluía também uma sinfonia de Mozart, uma ária e um dueto da *Criação* de Haydn, um concerto para piano e o septeto de Beethoven, além de improvisações de Beethoven ao piano. A primeira é a mais clássica das nove sinfonias. O seu espírito e muitas das suas características técnicas inspiram-se em Haydn; todos os quatro andamentos têm uma tamanha regularidade formal que poderiam servir de exemplos de manual. A originalidade de Beethoven evidencia-se, não nas grandes linhas de forma, mas nos pormenores do seu tratamento e também no invulgar destaque dado às madeiras, no carácter do terceiro andamento — que, embora tenha o nome de minuete, é um *scherzo* — e em particular nas longas e importantes *codas* dos outros andamentos. A frequência com que aparece a indicação

*cresc* < *p* é apenas um exemplo da atenção meticulosa aos matizes dinâmicos, um elemento essencial do estilo de Beethoven.

A introdução *adagio* ao primeiro andamento desta sinfonia é especialmente digna de menção. A tonalidade da sinfonia é *Dó,* mas a introdução começa em *Fá,* modula a *Sol* no quarto compasso e evita uma cadência definitiva em *Dó* ao longo dos oito compassos seguintes, ou seja, até ao primeiro acorde do *allegro* propriamente dito; Beethoven converge, assim, para a tónica a partir de dois pontos diferentes, a subdominante e a dominante. A breve introdução do *finale* é uma brincadeira de Haydn: o tema é introduzido, nas palavras de Tovey, «como quem conta, sem querer, um segredo».

A 2.ª SINFONIA — Com a 2.ª Sinfonia, em *Ré* maior (composta em 1802), estamos já no limiar da segunda fase de Beethoven. O longo *adagio* que introduz o primeiro andamento anuncia uma obra concebida numa escala até então inédita na música sinfónica. A introdução está organizada em três grandes subdivisões: *(a)* oito compassos em *Ré* maior; *(b)* dezasseis compassos de modulação, primeiro a *Si* e depois lentamente de volta à dominante de *Ré; (c)* dez compassos de preparação na dominante, desembocando na tónica no início do *allegro.* O primeiro andamento tem uma longa *coda,* incluindo um novo e importante desenvolvimento do material temático principal. O resto da sinfonia é de dimensões igualmente amplas, com uma enorme profusão de material temático, organizado de forma a salvaguardar um equilíbrio formal perfeito. O *larghetto* é especialmente notável pela multiplicidade dos temas e pela sua esplêndida sonoridade *cantabile.* O *scherzo* e o *finale* são, tal como o primeiro andamento, cheios de energia e ardor. O *finale* é escrito numa *forma sonata* alargada, com sugestões de rondo nas recorrências suplementares do primeiro tema, uma no início da secção de desenvolvimento e outra no início da *coda;* a *coda* propriamente dita é duas vezes mais longa do que a secção de desenvolvimento e introduz um tema novo.

## Segunda fase

Doze anos depois de ter chegado a Viena, Beethoven era já reconhecido em toda a Europa como o maior pianista e compositor para piano do seu tempo e como compositor de sinfonias da mesma craveira de Haydn e Mozart. As suas inovações não passavam despercebidas, sendo, por vezes, consideradas como meras excentricidades. Um outro compositor queixava-se das suas «mudanças frequentes e ousadas de um motivo para outro, em virtude das quais se destruía o encadeamento orgânico de um desenvolvimento gradual das ideias. Tais defeitos, que enfraquecem muitas vezes as suas maiores composições, derivam de uma excessiva exuberância da concepção [...] Dir-se-ia que o singular e o original eram o principal objectivo das suas composições.» Estas palavras, do pianista e compositor Jan Vaclav Tomásek (1774--1850), um contemporâneo um pouco mais jovem de Beethoven, a quem ouviu improvisar em Praga no ano de 1795, ilustram bem o teor de muitas criticas mais tardias. As opiniões de Tomásek mostram que algumas ideias de Beethoven, até mesmo das primeiras obras, que hoje aceitamos como naturais, porque se tornaram parte da nossa linguagem musical habitual, perturbavam um músico inteligente da década de 1790,

para quem os compositores ideais seriam, presumivelmente, Haydn e Mozart. O próprio Haydn nem sempre teve em grande conta as inovações de Beethoven, referindo-se por vezes jocosamente ao seu jovem e impetuoso ex-aluno como o «Grão-Mogol».

É possível que Beethoven tenha cultivado as suas excentricidades de conversação e de trato como um trunfo social. Beethoven era recebido como amigo em casa das mais nobres famílias de Viena. Tinha mecenas dedicados e generosos, mas as relações que mantinha com eles eram muito diferentes das que existiam entre Haydn ou Mozart e os seus patronos: durante a maior parte da vida Haydn usou uma libré de lacaio, e Mozart foi um dia expulso de casa do arcebispo por um secretário. Beethoven não se curvava perante os príncipes para obter os seus favores; tratava-os com independência e ocasionalmente até com extrema rudeza, ao que eles reagiam, encantados, com propostas de apoio financeiro. Como o próprio Beethoven disse um dia, «é muito bom conviver com aristocratas, mas é preciso saber como impressioná-los». Regateava duramente com os editores e não se coibia de fazer um ou outro negócio menos escrupuloso. Deste modo, conseguiu deixar, ao morrer, um património relativamente avultado e, mais importante do que isto, nunca se viu obrigado a escrever música por encomenda e raramente teve de cumprir prazos. Podia dar-se ao luxo, como ele próprio dizia, de «pensar, pensar, pensar», de rever e aperfeiçoar uma obra até esta o satisfazer. E precisamente por Beethoven escrever para si mesmo — ou

*Página de rosto do exemplar autógrafo de Beethoven da sinfonia* Eroica, *onde se lê «Sinfonia grande/intitolata Bonaparte» (a última palavra está parcialmente obliterada), a que se segue a data «1804 im August/dei Sign/Louis van Beethoven». Não é visível a correcção a lápis do punho de Beethoven: «Geschrieben auf Bonaparte» (composta sobre Bonaparte) (Viena, Gesellschaft der Musikfreunde)*

seja, para um público ideal, universal, e não para um mecenas ou para uma função imediata e bem definida — é que a sua música tem um cunho tão pessoal, parece a tal ponto ser a expressão directa da sua individualidade e da sua época histórica tal como ele a interpretou.

A SINFONIA EROICA — A 3.ª Sinfonia, em *Mt,* composta em 1803, é uma das obras mais importantes da segunda fase de Beethoven. Esta sinfonia intitula-se *Eroica,* ou *Sinfonia Heróica.* Temos provas de que Beethoven tencionava dedicar a sinfonia a Napoleão, que admirava como o herói que conduziria a humanidade a uma nova era de liberdade, igualdade e fraternidade. O maestro Ferdinand Ries contou, no entanto, que, ao saber que Napoleão se proclamara imperador (em Maio de 1804), Beethoven, desiludido por descobrir que o seu ídolo era apenas um governante ambicioso em vias de se tornar um tirano, rasgou furiosamente a página de rosto que continha a dedicatória. Será, provavelmente, um exagero, mas a verdade é que a página de rosto da partitura de Beethoven, que se conservou, dizia originalmente *Sinfonia grande intitolata Bonaparte (Grande sinfonia intitulada Bonaparte),* tendo esta indicação sido posteriormente corrigida para *Geschrieben auf Bonaparte (Composta sobre Bonaparte).* A 26 de Agosto de 1806, porém, Beethoven escrevia à casa editora, Breitkopf & Härtel: «O título da sinfonia é realmente *Bonaparte* [...]»*

Quando a sinfonia foi publicada pela primeira vez em Viena, trazia o título *Sinfonia Eroica [...] composta per fresteggiare il sovvenire di un grand Uomo (Sinfonia Heróica [...] composta para celebrar a memória de um grande homem).* Fossem quais fossem os sentimentos hostis que Beethoven tivesse em dado momento nutrido por Napoleão, estes parecem ter-se atenuado, pois dirigiu a sinfonia num concerto em Viena em 1809, onde estava previsto que Napoleão estivesse presente, e em 1810 pôs a hipótese de lhe dedicar a sua *Missa em Dó* (Opus 86).

Na verdade, a 3.ª Sinfonia ergue-se como uma expressão imortal, no campo da música, do ideal da grandeza heróica. Foi uma obra revolucionária, de tal modo inédita pelas suas proporções e pela sua complexidade que a princípio o público teve dificuldade em compreendê-la. A obra começa, após dois acordes introdutórios, com um dos temas mais simples que se possa imaginar, sobre as notas da tríade de *Mt* maior, mas neste ponto um inesperado *Dói* dá origem a intermináveis variações e desenvolvimentos ao longo do andamento. Além dos habituais temas secundário e final, há uma série de motivos de transição que desempenham um papel importante ao longo do andamento. Porém, o aspecto mais notável deste andamento, como, aliás, de toda a música de Beethoven, não é a estrutura formal nem a abundância de ideias, mas sim a forma como o material musical recebe um ímpeto constante, dando a impressão de que cada tema nasce do anterior num crescimento dinâmico ininterrupto, que vai ascendendo de clímax em clímax, arrastando-nos até ao fim de uma forma que nos parece absolutamente inevitável. O tema principal é tratado como uma *dramatis persona,* apresentado como levando a cabo uma luta em que enfrenta a oposição de outros temas, é temporariamente silenciado, mas acaba por sair triunfante.

Em lugar do tradicional andamento lento, a sinfonia tem uma marcha fúnebre (NAWM 118) em *Dó* menor, com uma secção contrastante em *Dó* maior, que é de uma enorme grandeza e *pathos* dramático.

[3] Emily Anderson, *Letters of Beethoven,* Nova Iorque, 1986, carta n.° 96.

NAWM 117 — FRANÇOIS JOSEPH GOSSEC, *Marche lugubre*

NAWM 118 — LUDWIG VAN BEETHOVEN, S^SINFONIA.EMAÍ^MAIOR, *Eroica: Mareia funèbre*

Mais do que todos os outros trechos da sinfonia, é a marcha fúnebre que a liga à França e à experiência deste país. Alguns aspectos que a *Marche lugubre* de Gossec tem em comum com a marcha de Beethoven indicam uma fidelidade deste último em relação às convenções do género: ritmos pontuados, rufar abafado de tambores, que Beethoven imita nos instrumentos de cordas graves, melodia interrompida por soluços, modo menor na marcha principal, modo maior no trio, progressão melódica por meios--tons nas secções em tom menor, efeitos de uníssono (Gossec, comp. **26, 28, 30;** Beethoven, comp. **65, 101)** e o destaque dado aos instrumentos de sopro. Uma breve passagem do andamento da sinfonia surge como uma reminiscência da marcha de Gossec.

***Exemplo 15.5** — Comparação de passagens de Gossec,* Marche lugubre, *e de Beethoven,* Mareia fúnebre

A secção intermédia *maggiore,* ou trio da marcha de Beethoven, parece ter-se também inspirado noutra fonte francesa, a saber, os hinos e cantatas em louvor dos ideais e dos heróis republicanos, como o *Hymne à la liberté* (1791), de Ignace Pleyel, ou *Aux manes de la Cirande (Aos Manes da Gironda),* de Gossec. A melodia exultante de Beethoven inclui até cadências femininas (comp. 71, 73, etc.) como as que eram comuns nas composições sobre poemas franceses, devido ao *e* mudo final que caracteriza essa língua. Embora Beethoven possa ter composto este andamento tendo em mente a figura de Napoleão, a verdade é que a marcha fúnebre aborda de um modo universal os temas do heroísmo, do sacrifício e do luto.

O ***finale*** da 3.ª Sinfonia é constituído por uma série de variações, por vezes bastante livres, com episódios desenvolvidos em forma de fuga e uma ***coda.***

FIDÉLIO — A ópera ***Fidélio*** foi composta, aproximadamente, na mesma altura que a 3.ª Sinfonia e tem um carácter bastante semelhante ao desta obra. O tema da libertação, em torno do qual gira o enredo, foi muito popular na viragem do século; com efeito, Beethoven foi buscar o libreto a uma ópera francesa do período revolucionário sobre este assunto. A música de Beethoven, no entanto, transfigura esta matéria

convencional, fazendo da personagem principal, Leonore (cujo nome era também originalmente o nome da ópera), um ser de sublime abnegação e coragem, uma figura idealizada. Toda a última parte da obra é, na realidade, uma celebração do heroísmo de Leonore e dos grandes ideais humanísticos da revolução. Esta ópera deu mais trabalho a Beethoven do que qualquer outra das suas obras. As primeiras representações da versão original em três actos decorreram em Novembro de 1805, pouco depois de os exércitos franceses terem entrado em Viena; reformulada e abreviada para dois actos, foi de novo apresentada ao público em Março do ano seguinte, mas imediatamente retirada de cena. Por fim, em 1814, uma terceira versão, ainda mais profundamente remodelada, conhececeu um êxito assinalável. Ao longo de todas estas alterações, Beethoven escreveu nada menos do que quatro aberturas diferentes para a ópera. A primeira nunca foi usada, tendo sido substituída, nas representações de 1805, pela abertura hoje chamada *Leonora n."2* esta, por seu turno, foi substituída pela *Leonora n." 3* na segunda estreia de 1806; para a versão final da ópera, em 1814, Beethoven escreveu ainda uma última, conhecida actualmente como *abertura Fidélio.* (A versão *Leonora n.° 3* é a que hoje é ouvida mais frequentemente nos concertos.)

Não só a abertura, como praticamente todas as outras partes da *Fidélio,* foram reescritas vezes sem conta. A introdução ao recitativo e a ária do início do n acto, por exemplo, foram revistas,.pelo menos, dezoito vezes antes de Beethoven se dar por satisfeito. As dificuldades não eram apenas as que o compositor tinha de vencer nas suas obras instrumentais; a presença de um texto complicava ainda mais os problemas. Beethoven sabia compor bem para vozes, mas o seu pensamento movia-se habitualmente num plano tão elevado que sentia uma extrema dificuldade em fazer música para um texto que, como o libreto normal de uma ópera, se ocupava dos pequenos actos dos indivíduos em situações particulares. Por conseguinte, nas partes em que a *Fidélio* se aproxima de uma vulgar *opera comique* ou *Singspiel* Beethoven sente-se pouco à vontade; só quando o texto sugere emoções mais grandiosas e ideias universais é que se exprime com todo o seu vigor natural. Beethoven não escreveu mais nenhuma ópera, principalmente por nunca ter encontrado outro libreto que o satisfizesse.

Os **QUARTETOS RASUMOVSKY** — Os três quartetos Opus 59 são dedicados ao músico amador conde Rasumovsky, embaixador russo em Viena e segundo violino de um quarteto que se dizia ser o melhor da Europa. Como homenagem ao conde, Beethoven introduziu uma melodia russa como tema principal do final do primeiro quarteto e outra no terceiro andamento do segundo quarteto. Os quartetos Opus 59, compostos no Verão e Outono de 1806, ocupam na obra de Beethoven um lugar análogo ao que os quartetos Opp. 17 e 20 têm na obra de Haydn: são os primeiros a ilustrar o modo de expressão característico do compositor nesta forma musical. Este estilo era tão novo que os músicos levaram algum tempo a aceitá-lo. Quando os músicos do conde Rasumovsky leram pela primeira vez o quarteto em *Fá* (o n.° 1 da série), convenceram-se de que Beethoven estava a pregar-lhes uma partida. Conta Clementi que o conde teria perguntado a Beethoven: «Não considera com certeza que estas obras sejam música, pois não?» O compositor, com uma moderação invulgar, teria respondido: «Oh, não o são para vós, mas sê-lo-ão para uma era vindoura.» Foi justamente o *allegretto* do quarteto em *Fá* maior que suscitou mais críticas, havendo até quem dissesse que se tratava de «música demente». Só ao fim de algum tempo é que os músicos e o público compreenderam que as inovações de Beethoven eram racionais

e que a natureza das suas concepções musicais obrigava a uma modificação da linguagem e das formas tradicionais.

Tal como na *Sinfonia Heróica,* também nos quartetos Opus 59 a *forma sonata* tomou proporções até então inéditas, graças à multiplicidade dos temas, aos desenvolvimentos longos e complexos e às longas *codas* que adquiriam as dimensões e a relevância de uma segunda secção de desenvolvimento. Além desta expansão, Beethoven dissimulou intencionalmente as linhas divisórias, antes bem nítidas, entre as diversas partes de um andamento: as reexposições são encobertas e variadas, os temas novos brotam imperceptivelmente do material anterior, e o desenvolvimento das ideias musicais tem um carácter dinâmico e impetuoso que brinca, ou mesmo escarnece, com as estruturas claras e simétricas da era clássica. Estas tendências continuaram a marcar toda a segunda fase de Beethoven, mas a mudança foi mais radical nos quartetos e nas sonatas para piano do que nas sinfonias e aberturas, por natureza menos intimistas. Os dois quartetos Opus 74 (1809) e Opus 95 (1810) revelam-nos um Beethoven em vias de consolidar os desvios em relação à forma tradicional que viriam a assinalar os últimos quartetos da terceira fase.

Entre as outras obras de câmara da segunda fase de Beethoven merecem referência especial as sonatas para violino Opus 47 *(Sonata Kreutzer)* e Opus 96 e o trio em *Si♭* Opus 97. Embora escritas em 1815, as duas sonatas para violoncelo e piano Opus 102 pertencem estilisticamente à terceira fase.

**DA 4.ª À 8.ª SINFONIAS** — A 4.ª, a 5.ª e a 6.ª Sinfonias foram escritas entre 1806 e 1808, um período de produtividade excepcional. Tanto quanto sabemos, Beethoven terá trabalhado ao mesmo tempo na 4.ª e na 5.ª Sinfonias; com efeito, os dois primeiros andamentos da 5.ª já estavam escritos antes de a 4.ª estar completa. As duas obras contrastam entre si, como se Beethoven tivesse pretendido exprimir simultaneamente dois pólos emotivos diferentes. A jovialidade e o humor marcam a 4.ª Sinfonia, enquanto a 5.ª sempre tem sido interpretada como a projecção musical da resolução de Beethoven: «Lutarei com o destino; ele não há-de vencer-me.» A luta pela vitória é simbolizada nesta sinfonia pela passagem de *Dó* menor a *Dó* maior. O primeiro andamento é dominado pelo motivo de quatro notas tão incisivamente anunciado nos compassos iniciais, motivo que reaparece também, sob diversas formas, nos outros três andamentos. A transição do modo menor para o maior ocorre numa passagem particularmente inspirada, que faz, sem quebras, a transição entre o *scherzo* e o *finale* e onde a entrada da orquestra completa, com trombones, no acorde de *Dó* maior, tem um efeito electrizante. Segundo se diz, terá sido esta a primeira vez que se usaram trombones numa sinfonia, embora Gluck e Mozart já os tivessem utilizado na ópera. O *finale* da 5.ª Sinfonia inclui também um flautim e um contrafagote, além dos trombones e do elenco normal de cordas, madeiras, metais e timbales.

A 6.ª Sinfonia *(Pastoral)* foi composta imediatamente a seguir à 5.ª, sendo as duas estreadas no mesmo programa em Dezembro de 1808. Cada um dos cinco andamentos tem um título descritivo, evocando uma cena da vida campestre. Beethoven adaptou o seu programa descritivo à forma habitual da sinfonia clássica, limitando-se a inserir a seguir ao *scherzo (folguedos dos camponeses)* um andamento suplementar *(tempestade)* que serve para introduzir o *finale (sentimentos de gratidão após a tempestade).* Na *coda* do *andante (cena à beira do regato),* a flauta, o oboé e o clarinete conjugam-se harmoniosamente para imitar o canto de várias aves — o rouxi-

nol, a cordoniz e, é claro, o cuco. Todo este aparato programático está subordinado à forma expansiva e tranquila do conjunto da sinfonia; o próprio compositor avisa que as descrições não devem ser tomadas à letra: trata-se «mais de exprimir sentimentos do que propriamente de fazer descrições». A *Sinfonia Pastoral* é uma das centenas de obras do século xvni e do início do século xix que procuraram ilustrar cenários naturais ou sugerir os estados de espírito despertados pela contemplação desses cenários (são disto exemplo, entre outros, os concertos *As Quatro Estações,* de Vivaldi); a sua popularidade duradoura deve-se menos à exactidão com que são descritas as paisagens do que à forma como são nela captadas, em grande música, as emoções de um amante da Natureza.

A 7." e 8.ª Sinfonias foram ambas completadas em 1812. A 7." começa, tal como a 2.ª e a 4.ª, com uma longa introdução lenta, com modulações a tonalidades remotas, conduzindo a um *allegro* inteiramente dominado pela figura rítmica **J. "J J.** O segundo andamento, na tonalidade de *Lá* menor, foi tão aplaudido na estreia que teve de ser repetido. O terceiro adamento, na tonalidade bastante afastada de *Fá* maior, é um *scherzo,* embora não tenha sido assim designado. Este *scherzo* é invulgar não só pela tonalidade, como também pelo facto de o trio *(Ré* maior) se repetir uma segunda vez, conferindo, assim, ao andamento uma forma alargada, em cinco partes *(ABABA).* O *finale,* um grande *allegro* de sonata com *coda,* «permanece como uma explosão musical inigualada de fúria báquica»[4]. Em contraste com as gigantescas proporções da 7.ª Sinfonia, a 8.ª parece quase miniatural — ou parecê-lo-ia, se não fosse a longa *coda* do primeiro andamento e a *coda* ainda mais longa do *finale.* É a mais alegre de todas as nove sinfonias, mas o humor é requintado e a forma extremamente condensada. O segundo andamento é um *allegro* cheio de vivacidade, enquanto o terceiro, para o contrabalançar, é um minuete deliberadamente arcaico, em vez do *scherzo* habitual em Beethoven.

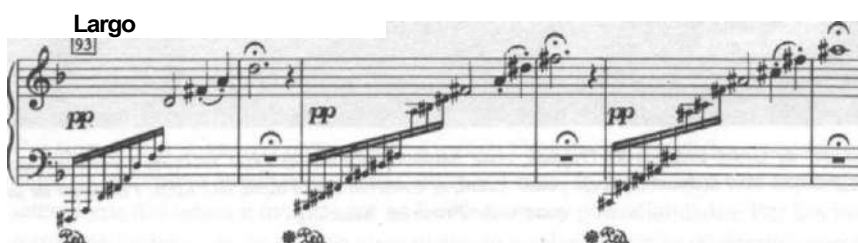
Estilisticamente próximas das sinfonias estão as aberturas orquestrais de Beethoven, que, geralmente, tomam a forma de um primeiro andamento sinfónico. Já fizemos referência às *aberturas Leonore.* As mais importantes de entre as outras aberturas são *Coriolano* (1807), inspirada pela tragédia homónima de H. J. von Collin, que foi algumas vezes representada em Viena a partir de 1802, e *Egmont,* composta, juntamente com várias canções e música de cena, para uma representação desta peça de Goethe no ano de 1810.

As SONATAS E os CONCERTOS — As sonatas para piano da segunda fase apresentam uma vasta gama de estilos e formas. Entre as primeiras, escritas aproximadamente a partir de 1802, contam-se a sonata em *Lê* Opus 26, que inclui uma marcha fúnebre, e as duas sonatas Opus 27, ambas assinaladas pela indicação *quasi una fantasia;* a segunda é a que é vulgarmente conhecida como *Sonata ao Luar.* O primeiro andamento da sonata Opus 31, n.° 2, em *Ré* menor, tem uma frase introdutória *largo* que reaparece no início da secção do desenvolvimento e de novo no início da reexposição, ambas as vezes numa forma ampliada e com novas ligações à música circundante; a sua última aparição desemboca num expressivo recitativo instrumental, do tipo dos que Beethoven viria depois a usar, com excelente efeito, nalgumas das suas últimas obras (v. exemplo 15.6). O *finale* desta sonata é um estimulante *moto perpetuo* em forma de sonata-rondó.

[4] D. Torey, *Essays in Musical Analysis,* Nova Iorque, 1935, 1, 60.

*Exemplo 15.6 — Beethoven: sonata para piano, Opus 31, n." 2*

*a)* **Abertura**

*bi* **Recitativo no início do desenvolvimento**

ri **Recitativo que precede a recapitulação**

**[HgLargo**

con espressione e "semplice

Entre as sonatas das segunda fase destacam-se ainda a Opus 53, em ***Dó*** maior (chamada ***Sonata Waldstein*** devido ao nome do mecenas a que é dedicada), e a Opus 57, em ***Fá*** menor, geralmente chamada ***Appassionata.*** Ambas foram compostas em 1804. Estas duas obras ilustram bem a evolução que a sonata clássica sofreu nas mãos de Beethoven. Ambas se compõem dos habituais três andamentos, pela ordem ***rápido-lento-rápido;*** ambas seguem os esquemas da ***forma sonata,*** do rondo ou das variações, com as organizações tonais apropriadas. Mas cada um destes esquemas formais foi dilatado em todos os sentidos de modo a poder abarcar o desenvolvimento e a conclusão natural de temas de uma tensão e uma concentração excepcionais.

Depois da ***Waldstein*** e da ***Appassionata,*** Beethoven esteve cinco anos sem escrever mais sonatas. Ao ano de 1809 pertencem a sonata em Fí^Opus 78, que Beethoven um dia declarou ser a sua preferida, e a semiprogramática sonata Opus 81a. Esta última foi inspirada pela partida e regresso a Viena de um dos patronos do compositor, o arquiduque Rodolfo; os três andamentos intitulam-se ***despedida, ausência*** e ***regresso.*** A sonata Opus 90 (1814) tem dois andamentos, um ***allegro*** em ***Mi*** menor, ***numa forma sonata*** concisa, e um ***andante*** em ***Mi*** maior, longo e sereno, em forma de sonata-rondó, que constitui uma das mais felizes inspirações líricas de Beethoven.

Como pianista, Beethoven compôs, naturalmente, concertos para os próprios recitais públicos. Os três primeiros concertos para piano datam dos primeiros anos de Viena (n.° 1 em ***Dó,*** n.° 2 em ***St,*** n.° 3 em ***Dó*** menor). As duas obras mais longas que Beethoven escreveu dentro deste género musical são o concerto em ***Sol*** maior Opus 58,

*Castelo de Gràtz, próximo de Troppau, onde Beethoven foi muitas vezes recebido como convidado do príncipe Carl Lichnowsky, cujo piano,* Erard, *se conserva ainda numa das salas. Pormenor de um quadro de Friedrich Amerling*

composto em 1805-1806, e o concerto em *Mi',* conhecido como *Concerto do Imperador,* composto em 1808-1809 e executado pela primeira vez em Viena, em 1812, por Carl Czerny. Na sua juventude, Czerny (1791-1857) estudara piano com Beethoven, vindo mais tarde a fazer também carreira como professor em Viena; compôs, além disso, muitos estudos e outras obras para piano.

Os concertos de Beethoven têm, com os de Mozart, uma relação bastante análoga à que existe entre as sinfonias destes dois compositores: Beethoven conservou a divisão do concerto em três andamentos e a configuração geral da forma clássica; mas dilatou este quadro formal e deu uma nova intensidade ao conteúdo. As partes dos solistas exigem um maior virtuosismo técnico, entrelaçando-se mais continuamente com a orquestra, como sucede, por exemplo, no concerto para violino Opus 61, em *Ré* maior (composto em 1806).

## Terceira fase

Os anos anteriores a 1815 foram, de um modo geral, pacíficos e prósperos para Beethoven. A sua música era muito tocada em Viena, e ele era aplaudido tanto no país como no estrangeiro. Graças à generosidade dos mecenas e aos pedidos constantes de novas obras por parte dos editores, o estado das suas finanças era favorável, apesar da ruinosa desvalorização da moeda austríaca em 1811, mas a sua surdez tornava-se uma provação cada vez mais séria. A medida que o fazia perder o contacto com os outros, transformava-o numa pessoa cada vez mais fechada, taciturna, irascível e morbidamente desconfiada, até mesmo em relação aos amigos. Beethoven começou ainda a ser atormentado por problemas familiares e de saúde e por receios infundados de ficar na miséria e só graças a um enorme esforço de vontade conseguiu continuar a compor no meio de todas estas dificuldades. As últimas cinco sonatas para piano foram escritas entre 1816 e 1821; a *Missa solemnis* foi composta em 1822, as *Variações Diabelli* em 1823 e a 9." Sinfonia em 1824, sendo cada uma destas obras o resultado de longos anos

de trabalho; seguiram-se, em 1825 e 1826, os últimos quartetos de Beethoven, que podem ser considerados como o seu testamento musical. A data da sua morte, em 1827, projectava escrever uma 10." sinfonia e muitas outras obras novas.

Já em 1816 Beethoven tivera de se resignar a viver num mundo silencioso de notas que só existiam no seu espírito. As composições da terceira fase foram tomando um carácter cada vez mais meditativo; a anterior necessidade premente de comunicação foi progressivamente substituída por um clima de tranquilidade e segurança, as efusões apaixonadas por uma mestria calma. A linguagem tornou-se mais concentrada, mais abstracta. Nesta fase coexistem os extremos mais opostos: o sublime e o grotesco na missa e na 9." Sinfonia, a profundidade e a aparente ingenuidade nos últimos quartetos. As formas clássicas subsistiram do mesmo modo que os elementos de uma paisagem subsistem após uma revolução geológica — identificáveis aqui e ali sob novos contornos, sepultados em ângulos estranhos debaixo da nova superfície.

**CARACTERÍSTICAS DO ESTILO TARDIO DE BEETHOVEN** — Uma das características — concomitante da atmosfera meditativa— das últimas obras de Beethoven é a exploração intencional dos temas e motivos até ao limite das suas potencialidades. Por um lado, o compositor leva aqui às últimas consequências a anterior técnica de desenvolvimento motívico; por outro, e mais especificamente, esta fase reflecte uma nova concepção das possibilidades de variação temática.

O método seguido na composição de variações consiste em conservar a estrutura essencial de todo o tema em cada exposição, ao mesmo tempo que introduz novos ornamentos, figurações, ritmos, ou até compassos e andamentos, e mascara o tema propriamente dito. Este método difere do desenvolvimento pelo facto de envolver um período musical completo, e não apenas fragmentos ou motivos. A variação é um método de escrita que pode ser cultivado a qualquer nível de capacidade técnica; Mozart, por exemplo, pedia muitas vezes aos alunos principiantes de composição que compusessem variações sobre um tema, e, quando pianistas como Mozart e Beethoven improvisaram em público, um elemento habitual da sua actuação era também a improvisação de variações sobre um tema. Nas obras de Haydn, Mozart e Beethoven as variações surgem em três tipos de situações: (1) como uma técnica enquadrada no âmbito de uma estrutura formal mais ampla, como num rondo, onde cada nova aparição do tema principal é objecto de variação, ou na *forma sonata,* onde o primeiro tema surge na recapitulação sob a forma de uma variação; (2) um tema-e-variações como composição independente; (3) um tema-e-variações como um dos andamentos de uma sinfonia ou de uma sonata. Exemplos da primeira destas formas de utilização nas obras tardias de Beethoven são, entre outros, os andamentos lentos da sonata Opus 106, o quarteto Opus 132 e a 9.ª Sinfonia; o *finale* desta sinfonia começa também (após a introdução) como uma série de variações.

Quanto às composições independentes em forma de variação, Beethoven escreveu vinte séries de variações para piano, a maior parte das quais sobre melodias conhecidas de óperas da época; só um destes conjuntos de variações foi escrito na última fase da vida do compositor, mas trata-se de uma obra que ultrapassa tudo o que se compôs nesta forma musical desde as *Variações Goldberg* de Bach: as *Trinta e Três Variações sobre uma Valsa de Diabelli,* Opus 120, que foram concluídas e editadas em 1823. Estas diferem das outras variações do século xvni ou do início do século xix por consistirem, não em alterações relativamente superficiais da fisionomia do

tema, mas em transformações do seu carácter intrínseco. A valsa banal de Diabelli, retomada por Beethoven como se este quisesse demonstrar, desdenhosamente, o que era possível fazer a partir de semelhante tema, desdobra-se surpreendentemente numa enorme variedade de estados de espírito — solene, brilhante, caprichoso, misterioso —, ordenados tendo em vista a criação de contrastes, de agrupamentos e de um clímax. Cada variação é construída sobre motivos extraídos de uma ou outra parte do tema, mas modificada no ritmo, no andamento, na dinâmica ou no contexto, dando origem a uma configuração nova. As ***Variações Diabelli*** serviram de modelo aos ***Estudos Sinfónicos*** de Schumann, às ***Variações sobre um Tema de Haendel,*** de Brahms, e a muitas outras obras oitocentistas deste género. Outros exemplos de variações, análogas às ***Diabelli,*** mas mais concentradas, são os andamentos lentos da sonata Opus 111 de Beethoven e dos seus quartetos Opp. 127 e 131. Nestes, como que nos parece ouvir o compositor a meditar sobre o seu tema, descobrindo em cada meditação camadas mais profundas de sentido, transportando-nos gradualmente a um domínio onde a música toma um aspecto luminoso e transcendente de revelação mística.

Outra característica do estilo tardio de Beethoven é o efeito de continuidade que conseguiu obter obscurecendo deliberadamente as linhas divisórias: dentro de cada frase musical, fazendo terminar as progressões cadenciais num tempo fraco, retardando a progressão das vozes mais graves, colocando a terceira ou a quinta do acorde da tónica na voz mais aguda do momento da resolução ou dissimulando de outra forma ainda o efeito cadenciai (primeiro tema do andamento lento da 9." Sinfonia); dentro de cada andamento, através da interpenetração da ***introdução*** e do ***allegro*** (primeiros andamentos da sonata Opus 109 e dos quartetos Opp. 127, 130 e 132), ou fazendo da ***introdução*** uma parte do ***allegro*** (primeiro andamento da 9.ª Sinfonia); até mesmo no conjunto de cada obra, através da interpenetração dos vários andamentos ***(adagio*** e ***fuga*** na sonata Opus 110; evocação do tema do primeiro andamento a seguir ao ***adagio*** da Opus 101). Os amplos arcos harmónicos e o desenrolar tranquilo das melodias, em andamentos como o ***adagio*** do quarteto Opus 127 ou o ***Benedictus*** da ***Missa em Ré,*** contribuem também para criar uma impressão de vastidão. Por vezes, todo o movimento se interrompe para longos momentos de reflexão; tais passagens têm um carácter improvisatório e podem dar-nos uma ideia do que seriam as improvisações ao piano com que Beethoven tanto impressionava os ouvintes. (Encontramos exemplos análogos no andamento lento da sonata Opus 101 e na introdução ***largo*** ao ***finale*** da sonata Opus 106; este estilo fora já antecipado no andamento lento da ***Sonata Waldstein,*** Opus 53.) Por vezes, estas passagens improvisatórias culminam num recitativo instrumental, como sucede no ***adagio*** da sonata Opus 110, e também nos recitativos dos quartetos Opp. 131 e 132 e no ***finale*** da 9.ª Sinfonia.

A feição abstracta, universal, do estilo tardio de Beethoven manifesta-se na importância acrescida e no recurso mais sistemático às texturas contrapontísticas. Esta tendência foi, em parte, fruto da antiga admiração de Beethoven pela música de J. S. Bach, mas foi igualmente uma consequência necessária da natureza das concepções musicais que desenvolveu nos dez últimos anos de vida. Evidencia-se nas numerosas imitações canónicas e na feição geralmente contrapontística das vozes em todas as obras tardias; é especialmente óbvia nos ***fugatos*** incorporados nas secções de desenvolvimento (como no ***finale*** da Opus 101) e nos andamentos integralmente construídos em forma de fuga, como os ***finales*** das sonatas Opp. 106 e 110, o primeiro andamento do quarteto em ***Dói*** menor, Opus 131, a gigantesca ***grosse fugue*** para quarteto de

cordas Opus 133, as fugas no final do *Gloria* e do *Credo* da *Missa em Ré* e as duas fugas duplas no *finale* da 9.ª Sinfonia.

Outra consequência secundária da feição abstracta das últimas obras de Beethoven foi a invenção de novas sonoridades: na medida em que os antigos hábitos de combinação vertical de sons eram modificados pela lógica rigorosa das linhas contrapontísticas, ou na medida em que a concretização das ideias novas exigia novas organizações sonoras, Beethoven era levado a criar efeitos invulgares. A vasta amplitude das sonoridades do piano no final da sonata Opus 110, a distribuição do tema pelos dois violinos (segundo o princípio do hoqueto medieval) no quarto andamento do quarteto em *Dói* menor e o extraordinário colorido sombrio da orquestra e do coro no momento em que se ouvem pela primeira vez as palavras *Ihr sturzt nieder,* no *finale* da 9.ª Sinfonia, são bons exemplos de tais novas sonoridades. Algumas destas experiências, aparentemente, não foram bem sucedidas. Alguns críticos têm afirmado que nas suas últimas obras Beethoven foi demasiado longe na subordinação da eufonia e das considerações de exequibilidade às exigências das suas concepções musicais, enquanto outros atribuem esta alegada falha à sua surdez. Há determinadas passagens —o *finale* da sonata Opus 106, a primeira secção da *grosse fuge,* a *cadenza* em *Si* maior dos quatro solistas no último andamento da 9.ª Sinfonia, a fuga *Et vitam venturi,* na missa — cuja execução perfeita exige quase um milagre. As ideias parecem demasiado grandiosas para serem expressas pelas capacidades humanas, mas, quer aprovemos, quer condenemos estas passagens, não temos qualquer motivo para supor que Beethoven, ainda que ouvisse perfeitamente, teria alterado uma única nota, fosse para poupar alguns ouvidos mais delicados entre o seu público ou para facilitar a vida aos executantes.

O que dissemos acerca da textura e da sonoridade é igualmente válido para as obras instrumentais da terceira fase de Beethoven: dois dos últimos quartetos e duas das últimas sonatas mantêm a estrutura externa de quatro andamentos, mas as restantes peças até desta fidelidade à tradição se desvinculam. A sonata Opus 111 só tem dois andamentos, um *allegro* numa *forma sonata* concentrada e uma longa série de variações, *adagio molto,* tão eloquentes e tão perfeitas que não parece ser necessário acrescentar mais nada. O quarteto Opus 131 tem sete andamentos: (1) uma fuga em *Dói* menor, *adagio,* (2) *allegretto molto vivace, Ré* maior, jj, numa forma que se assemelha vagamente à *forma sonata* (os dois primeiros andamentos são analisados em NAWM 112); (3) onze compassos, *allegro moderato,* no espírito de um *recitativo accompagnato,* funcionando como introdução ao andamento seguinte e modulando de *Si* menor a *Mi* maior, que vai ser a dominante do (4) *andante, Lá* maior, ²: tema de duas secções duplas, com seis variações e uma sétima variação incompleta, desembocando numa *coda* que incorpora mais uma variação da primeira e da quarta secções do tema; (5) *presto, Mi* maior, C: quatro temas, perseguindo-se rapidamente uns aos outros pela ordem *AbcdAbcdAbcdA,* sendo o último uma *coda;* (6) *adagio* em Sol# menor, J 28 compassos pela ordem *ABB* com *coda,* introduzindo (7) *allegro, Dói* menor, C, *forma sonata.*

Poderíamos fazer corresponder todo este esquema, forçando um pouco a nota, à estrutura clássica da sonata, chamando a 1 e 2 introdução e primeiro andamento, a 3 e 4 introdução e andamento lento, a 5 um *scherzo* e a 6 e 7 introdução e *finale;* tal ajustamento, algo arbitrário, seria também possível relativamente ao quarteto Opus 132, mas não em relação à Opus 130, que, pelo número e pela ordem dos andamentos, se assemelha fundamentalmente a uma serenata. Seja como for, em todas as sonatas e quar-

tetos da última fase de Beethoven o material musical e o respectivo tratamento afastam-se tanto dos modelos clássicos que as semelhanças são, no mínimo, secundárias.

**NAWM 112 — BEETHOVEN, QUARTETO DE CORDAS EM *Dói* MENOR, N.° 14, OPUS 131**

***a) Adagio ma non troppo e molto expressivo***

**O** primeiro andamento deste quarteto é uma fuga. Há apenas uma exposição formal em que entram todas as vozes, logo no início. **O** tema divide-se em dois segmentos (v. exemplo **15.7),** e é com base nestes dois elementos *[a)* e *b)]* que se constrói todo o andamento. **O** primeiro episódio desenvolve *a)* em *stretto* e prossegue com sequências sobre *b).* **A** secção modulante intermédia (comp. **34** e **91)** apresenta o tema em vozes isoladas e quase sempre sob uma forma fragmentária ou em diminuição, entremeado por desenvolvimentos de *b).* **A** secção final (comp. **91-121)** é constituída por uma série de *strettos,* incluindo uma apresentação no violoncelo, por aumentação (comp. **99). O** andamento termina com um acorde sustentado de *Dói* maior, preparando a subida para *Ré* maior do andamento seguinte.

*Exemplo 15.7— Beethoven, quarteto de cordas Opus 131:* adagio ma non troppo

***b) Allegro molto vivace***

Este andamento é numa *forma sonata* concentrada. Baseia-se num único tema, uma melodia de cariz folclórico em **J,** apresentada pela primeira vez sobre um bordão triplo que oscila entre a tónica e a subdominante (exemplo **15.8).** Uma ponte desenvolve um motivo deste tema e conduz a uma breve passagem final em *Dóf* maior. Uma suspensão assinala o fim da exposição e o início da secção de desenvolvimento, que regressa rapidamente de *Dói* menor e *Ré* maior para uma reexposição (comp. **84)** e uma *coda* (comp. **157-198),** que, na realidade, prolongam o desenvolvimento até uma passagem culminante em unissiono. **O** aspecto mais interessante deste andamento reside nas mudanças dinâmicas abruptas e constantes, que são meticulosamente assinaladas.

*Exemplo 15.8 — Beethoven, quarteto de cordas Opus 131:* allegro molto vivace

*un poco i*

| mm | | | m | | =feí | d M | =M | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| TV | | | | | | | -' ' •»« 1 | ^5 |
| » | | | | | | | | |
| pp | 44= | 4=4=1 | 4 = N | 4=4=4 | ^ | 4 = M | =t=F=' | |

A **MISSA EM RÉ** — As obras mais grandiosas da última fase são a missa em Ré *(Missa solemnis)* e a 9." Sinfonia. Beethoven considerava a missa como a maior de todas as suas obras. É uma profissão de fé profundamente pessoal e ao mesmo tempo universal. A partitura evoca num grau muito maior e de uma forma muito mais pormenorizada do que poderá julgar um ouvinte menos informado uma série de símbolos históricos, quer musicais, quer litúrgicos[5]. Tal como a chamada missa em *Si* menor de Bach, também a missa em *Ré* de Beethoven é demasiado longa e elaborada para ser usada na liturgia normal; é, no fundo, uma gigantesca sinfonia vocal e instrumental, tomando como ponto de partida o texto da missa.

O tratamento coral deve alguma coisa a Haendel, de cuja música Beethoven era grande admirador; um dos temas do *Dona nobis pacem* é uma adaptação da melodia de Haendel para as palavras *And He shall reign forever and ever* («E Ele reinará para todo o sempre»), do coro do *Aleluia,* e o estilo sublime do conjunto é bem haendeliano no espírito. Porém, enquanto as oratórias de Haendel eram concebidas como uma série de trechos independentes, sem temas ou motivo de ligação e geralmente sem um plano geral de conjunto bem definido para a obra considerada como um todo, a missa de Beethoven é uma unidade musical estruturada, uma sinfonia em cinco andamentos, um para cada uma das divisões principais do ordinário da missa. Neste aspecto é semelhante às últimas missas de Haydn e, tal como elas, combina e alterna livremente, em cada um dos andamentos, as vozes solistas e o coro. A atenção que Beethoven dá às exigências da forma musical leva-o uma vez por outra a tomar algumas liberdades em relação ao texto litúrgico, como, por exemplo, a repetição da frase *Gloria in excelsis Deo* no fim do segundo andamento, ou a repetição, à maneira de um rondo, da palavra *Credo,* com o respectivo motivo musical, no início do terceiro andamento.

No quadro desta estrutura sinfónica, a variedade de pormenores é imensa. Beethoven agarra cada frase, cada palavra, que lhe ofereça uma oportunidade de expressão musical dramática. Algumas das suas inflexões haviam já sido antecipadas por Haydn na sua *Missa in tempore belli;* por exemplo, sobre as palavras *judicare vivos et mortuos* («julgar os vivos e os mortos»), do *Credo,* e a pausa a seguir à palavra *et* ou a tripla interrupção do *Dona nobis pacem* — a «oração pela paz interior e exterior», como a intitulou Beethoven — por sombrios interlúdios orquestrais com ornamento marciais nas trompetas e na percussão.

A 9.ª **SINFONIA** — Foi tocada pela primeira vez em 7 de Maio de 1824, num programa de que constava também uma das aberturas de Beethoven e três andamentos da sua missa (o *Kyrie,* o *Credo* e o *Agnus Dei).* O público, numeroso e distinto, aplaudiu ruidosamente a sinfonia. Beethoven não se voltou para agradecer os aplausos porque não os ouviu; um dos cantores solistas «puxou-lhe a manga e chamou-lhe a atenção para as mãos que batiam palmas e para o acenar dos chapéus e dos lenços [...] ele voltou-se então para o público e fez uma vénia[6].» As receitas do concerto foram avultadas, mas sobrou tão pouco dinheiro depois de pagar as despesas que Beethoven acusou de o terem roubado os amigos que se tinham encarregado de organizar o

[5] V. o artigo de Warren Kirkendale, «New roads to old ideas in Beethoven's *Missa solemnis»,* MQ 56, 1970, 665-710, reed, *in* P. H. Lang (dir.), *The Creative World of Beethoven,* Nova Iorque, 1971, pp. 163-199.

[6] Thayer-Forbes, *op. cit.,* p. 909.

espectáculo. Uma repetição do programa, duas semanas depois, perante uma sala meia cheia, deu prejuízo. E assim foi lançada ao mundo a 9.ª Sinfonia.

A novidade mais evidente é o uso de um coro e de vozes solistas no *finale.* Beethoven já acalentava desde 1792 o projecto de escrever música para a *Ode à Alegria* de Schiller, mas só em 1823 é que tomou a decisão de compor um *finale* coral sobre este texto para a 9.ª Sinfonia. É bem revelador dos ideais éticos de Beethoven o facto de, ao escolher as estrofes a utilizar, ter seleccionado as que sublinham duas ideias: a fraternidade universal do homem na alegria e o amor de um pai celestial que é a base dessa fraternidade. A aparente incongruência da ideia de introduzir vozes no clímax de uma longa sinfonia instrumental parece ter preocupado Beethoven. A solução que encontrou para esta dificuldade estética determinou a forma invulgar do último andamento: uma introdução breve, tumultuosa, dissonante; uma reexposição e rejeição (através de recitativos instrumentais) dos temas dos andamentos anteriores; sugestão do tema da alegria e sua alegre aceitação; exposição orquestral do tema em quatro estrofes, *crescendo,* com *coda;* de novo os primeiros compassos tumultuosos e dissonantes; recitativo do baixo: «Amigos, não cantemos estes sons, mas outros mais agradáveis e alegres»; exposição coral-orquestral do tema da alegria em quatro estrofes, com variações (incluindo a *Marcha Turca)* e com um longo interlúdio orquestral (fuga dupla), seguido de uma repetição da primeira estrofe; novo tema, orquestra e coro; fuga dupla sobre os dois temas; e uma *coda* gigantesca e complexa, onde a «chama celestial» da alegria é saudada em música sublime, inigualável.

Os três primeiros andamentos da sinfonia são de proporções igualmente grandiosas. O *scherzo* ilustra de forma particularmente notável a capacidade de Beethoven para organizar um andamento inteiro em *forma sonata* sobre um único motivo rítmico.

**BEETHOVEN E os ROMÂNTICOS** — Só raros contemporâneos de Beethoven compreenderam as suas últimas obras, que, de qualquer maneira, eram tão pessoais que dificilmente poderiam ser imitadas. As composições que mais influenciaram os compositores das gerações seguintes foram as da segunda fase, em particular os *Quartetos Rasumovsky,* as 5.ª, a 6.ª e a 7.ª Sinfonias e as sonatas para piano.

Mesmo nestas obras não foi a componente clássica do estilo de Beethoven — o forte sentido da forma, da unidade e da proporção que sempre dominou até as mais subjectivas das suas criações —, mas antes a componente revolucionária, o espírito livre, impulsivo, misterioso, demoníaco, a concepção subjacente da *música como forma de expressão pessoal,* que mais fascinaram a geração romântica. Como escreveu T. A. Hoffmann, «a música de Beethoven acciona a alavanca do medo, do espanto, do horror, do sofrimento, e despeita precisamente esse anseio de infinito que é a essência do romantismo. Ele é, por conseguinte, um compositor eminentemente romântico [...}[7].» Hoffmann não ignorava nem deixava de dar o devido valor ao papel da estrutura formal e do equilíbrio na música de Beethoven, ou na música de Haydn e de Mozart, que classificou igualmente como «românticos». (Ficamos hoje com a impressão de que ele utilizava esta palavra principalmente como um termo genérico para exprimir a sua aprovação.) Romântico ou não, Beethoven foi uma das grandes forças disruptivas da história da música. Depois dele, nada podia voltar a ser o que era: ele abrira as portas de um mundo novo.

[7] Excerto do ensaio «A música instrumental de Beethoven», 1813, *in* SR, p. 777, SRRo, p. 37.

Tempestade, relâmpago. *Desespero de tentar dar uma ideia desta peça prodigiosa. É preciso ouvi-la para se conceber o grau de verdade e de sublimidade que a descrição musical pode atingir nas mãos de um homem como Beethoven. Escutai, escutai estas rajadas de vento carregadas de chuva, estes bramidos surdos dos baixos, o assobio agudo dos flautins, que anunciam uma terrível tempestade prestes a desencadear-se. A tempestade aproxima-se, alastra; um imenso movimento cromático, começando nos instrumentos mais agudos, abala a orquestra até ao âmago, apodera-se dos baixos, arrasta-os consigo, mas volta a subir, vibrando como um furacão, que arrasta tudo à sua passagem. Depois irrompem os trombones, enquanto o trovão dos timbales redobra de violência. Já não se trata apenas de vento e chuva; é um cataclismo terrível, o dilúvio final, o fim do mundo [...]*

*Cobri o rosto, pobres grandes poetas antigos, pobres imortais. A vossa linguagem convencional, tão pura, tão harmoniosa, não pode competir com a arte dos sons. A vossa derrota é gloriosa, mas saís vencidos. Não conhecíeis aquilo a que hoje chamamos melodia, harmonia, a associação de timbres diferentes, as cores instrumentais, as modulações, os conflitos subtis de sons inimigos que começam por digladiar-se para logo se enlaçarem, as nossas surpresas para o ouvido, as nossas inflexões estranhas, que fazem reverberar os abismos mais ignotos da alma.*

**Trad. de C. Palisca de Hector Berlioz, *A travers chants*, Paris, 1898, pp. 42-43.**

# Bibliografia

## Beethoven

Edição de obras completas: *Ludwig van Beethovens Werke,* **24** séries e supl., Leipzig, Breitkopf & Härtel, **1864-1890,** reed. Ann Arbor, J. W. Edwards, **1949,** também em formato reduzido, Nova Iorque, Kalmus, **1971;** *Supplemente zur Gesamtausgabe,* ed. W. Hess, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, **1959-;** *Neue Ausgabe sämtlicher Werke,* ed. Schmidt-Görg, Munique, Henle, **1961-.**

índice temático: Georg Kinsky e Hans Halm, *Das Werke Beethovens: Thematisch-bibliographishes Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen,* Munique, Henle, **1955** — material suplementar *in* Kurt Dorfmüller (ed.), *Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky-Halm,* Munique, Henle, **1979;** para obras não publicadas na *Gesamtausgabe,* v. Willy Hess, *Verzeichnis der nicht in der Gesamtausgabe weröffentlichen Werke Ludwig van Beethovens,* Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, **1957.**

*The Letters of Beethoven,* **3** vols., trad, e org. por Emily Anderson, Nova Iorque, St. Martin's Press, **1961;** D. Mac Ardle e L. Misch (ed.), *New Beethoven Letters,* Norman, University of Oklahoma Press, **1957.**

A biografia de referência é a *Thayer's Life of Beethoven, 2* vols., rev. e ed. por Elliot Forbes, Princeton, Princeton University Press, **1969,** ed. brochada em **1** vol., **1970.**

Para perspectivas particularmente interessantes sobre a vida e a personalidade de Beethoven, v. as obras de Anton Schindler, *Beethoven as I Knew Him* **(1840),** ed. D. W. MacArdle, trad. de C. S. Jolly, Chapel Hill, University of North Carolina Press, reed. Nova Iorque, Norton, **1972,** e de G. O. Sonneck (ed.), *Beethoven: Impressions by His Contemporaries,* Nova Iorque, G. Schirmer, **1926,** reed. **1967;** v. ainda Maynard Solomon, *Beethoven,* Nova Iorque, Schirmer Books, **1977,** que contém muitas interpretações originais e discute a identidade da «amada imortal» de Beethoven.

Entre as obras gerais em língua inglesa refiram-se: H. C. Robbins Landon, comp., *Beethoven: A Documentary Study,* Londres, Macmillan, 1970; D. Arnold e N. Fortune (ed.), *The Beethoven Companion,* Londres, Faber and Faber, 1971; T. Scherman e L. Biancolli (ed.), *The Beethoven Companion,* Garden City, Nova Iorque, Doubleday, 1972; Alan Tyson (ed.), *Beethoven Studies,* 3 vols., 1, Nova Iorque, Norton, 1973, 2, Londres, Oxford University Press, 1977, 3, Cambridge University Press, 1982; P. H. Lang (ed.), *The Creative World of Beethoven,* Nova Iorque, 1971; v., em particular, o instrutivo ensaio de D. Bartha, *On Beethoven Thematic Structure;* G. Abraham (ed.), *The Age of Beethoven, 1790-1830,* Nova Iorque, Oxford University Press, 1970; *The New Grove Beethoven,* de J. Kerman e A. Tyson, Nova Iorque, Norton, 1983; Denis Mattews, *Beethoven,* Londres, Dent, 1985, uma introdução bastante acessível ao tema.

Temas mais especializados são abordados em *Beethoven Essays: Studies in Honor of Elliot Forbes,* ed. L. Lockwood e P. Benjamim, Cambridge, Harvard Dept. of Music, 1984.

Dos inúmeros livros sobre a música de Beethoven, só podemos citar alguns: D. F. Tovey, *Beethoven,* Londres, Oxford University Press, 1945, última obra, inacabada, de um crítico extremamente perspicaz; v. também outra obra de Tovey, *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas,* Londres, Associated Board of the Royal Schools of Music, 1931, reed. Nova Iorque, AMS Press, 1976, e os seus *Essays in Musical Analysis,* Londres, Oxford University Press, 1935-1939, que aborda as sinfonias nos vols. 1 e 2, os concertos no vol. 3 e as aberturas no vol. 4; J. Kerman, *The Beethoven Quartets,* Nova Iorque, A. Knopf, 1967, reed. Norton, 1979; o clássico *Beethoven and His Nine Symphonies,* de Sir George Grove, Londres, Novelio, 1884, reed. Nova Iorque, Dover, 1962; E. Forbes (ed.), *Beethoven, Symphony n.° 5 in C minor,* Norton Critical Score, Nova Iorque, Norton, 1971.

Sobre os manuscritos, autógrafos, esboços e cadernos de esboços de Beethoven, v. NG, art. «Beethoven», que inclui uma lista de edições fac-similadas, e Douglas Johnson, A. Tyson e Robert Winter, *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction and Inventory,* Berkeley, University of California Press, 1985. Dois outros artigos com interesse são A. Tyson, «Sketches and autographs», in *The Beethoven Companion,* pp. 443-458, e L. Lockwood, «On Beethoven's sketches and autographs: some problems of definition and interpretation*, AM 42, 1970, 32-47, e *in* GLHWM, 8, 154-170, e «The autograph of the first movement of Beethoven's sonata for violoncello and pianoforte, Opus 69», in *Music Forum 2,* 1970, 1-109.

## Clementi e Dussek

Leon Plantinga, *Muzio Clementi: His Life and Music,* Londres, Oxford University Press, 1977; A. Ringer, «Beethoven and the London pianoforte school», MQ 56, 1970, 742-758; Muzio Clementi, *Complete Works,* Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1803-1819, reed. Nova Iorque, Da Capo Press, 1973; catálogo temático de A. Tyson, Tutzing, Hans Schneider, 1967.

Johann L. Dussek, *Sämtliche Werke für Klavier,* Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1813-1817, reed. Nova Iorque, Da Capo Press, 1978.

Para fac-símiles de primeiras ou outras edições autênticas de obras dos compositores para *pianoforte* da escola de Londres, v. *The London Pianoforte School: 1766-1860,* ed. Nicholas Temperley, Nova Iorque, Garland Publishing, 1985. Entre os compositores representados contam-se Clementi, Dussek, Cramer, Field, etc.

# 16

## *O* ***século xix: romantismo; música vocal***

## Classicismo e romantismo

Quanto mais aprendemos sobre a música de um determinado período, lugar ou compositor, mais claramente nos apercebemos de que as caracterizações estilísticas geralmente aceites são inadequadas e as fronteiras cronológicas um tanto arbitrárias. Ainda assim, a divisão da história da música em períodos estilísticos tem a sua utilidade. A periodização é, na história, um meio de fazer simultaneamente justiça à continuidade e à mudança. Por muito grosseiras e imprecisas que sejam, designa-ções como *clássico* e *romântico* podem servir de pontos de referência na abordagem da música que efectivamente se compôs. E servirão melhor ainda esse propósito se tivermos em mente que se trata apenas de designações cómodas, como um rótulo numa caixa. Podemos pôr de parte o rótulo depois de abrirmos a caixa, pois, entre-tanto, já tivemos oportunidade de conhecer o conteúdo.

Os termos *clássico* e *romântico* são particularmente problemáticos. Ambas as palavras, no sentido em que são utilizadas na literatura, nas belas-artes e na história geral, têm uma multiplicidade de acepções muito maior do que a que lhes atribuímos na história da música. «Clássico» sugere uma obra acabada, perfeita, exemplar, um modelo com base no qual pode ser avaliada a produção ulterior. As obras de alguns autores mais admirados são conhecidas como «os clássicos», mas nos séculos xix e xx foi a música de Haydn, Mozart e Beethoven que passou a constituir o ideal clássico. Quanto à palavra *romântico,* é constantemente usada com tantos e tão diversos sentidos que se torna absolutamente inútil para caracterizar um estilo mu-sical, a menos que a definamos especialmente para esse fim.

Um outro motivo por que a tradicional antítese clássico-romântico gera confusão na história da música é que não se trata inteiramente de uma antítese. A continuidade entre os dois estilos é mais fundamental do que o contraste. Não nos referimos

simplesmente ao facto de ser possível detectar traços românticos na música do século xvni e traços clássicos na do século xix; importa antes sublinhar que a grande maioria da música escrita desde cerca de 1770 até cerca de 1900 constitui um *continuum,* com um reportório comum limitado de sons musicais utilizáveis, um vocabulário básico comum de harmonias e convenções básicas comuns nos domínios da progressão harmónica, do ritmo e da forma.

O adjectivo *romântico* deriva de *romance,* cujo sentido literário original era o de uma narrativa ou poema medieval sobre personagens ou episódios e escrito numa das línguas românticas — ou seja, uma das linguas vernáculas que tiveram a sua origem no latim («romano»). Os poemas medievais sobre o rei Artur, por exemplo, foram designados como romances arturianos. Assim, quando a palavra *romântico* começou a ser usada, em meados do século xvii, tinha a conotação de algo distante, lendário, fictício, fantástico e maravilhoso, um mundo imaginário ou ideal, por oposição ao mundo real e presente. Esta conotação, que está na base da definição que Walter Pater deu do romantismo como sendo «a adição do estranho ao belo», é sugerida na frase de Lord Bacon segundo a qual «não há beleza excelente que não tenha alguma estranheza na proporção». No início do século xvni, a alvorada do espírito romântico manifestou-se no gosto incipiente pelos cenários naturais selvagens e pitorescos e na ampla popularidade do «jardim à inglesa», ou seja, um jardim deliberadamente concebido por forma a dar a impressão de um crescimento natural e primitivo, em vez do cultivo artificial e da organização formal. Outro indício foi, a partir de meados do século, o facto de passarem a ser atribuídas conotações elogiosas, e já não depreciativas, à palavra *gótico;* as pessoas começaram a descobrir a beleza das catedrais medievais, a admirá-las pela sua irregularidade e complexidade de pormenores, tão diferentes da simetria e simplicidade da arquitectura clássica. Associado a esta mutação do gosto esteve também o nascimento do chamado «romance gótico», género inaugurado em 1764 com *O Castelo de Otranto,* de Walpole.

**CARACTERÍSTICAS DO ROMANTISMO —** Num estilo muito geral, pode dizer-se que toda a arte é romântica, pois, embora possa ir buscar a sua matéria à vida real, transforma-se, criando, assim, um mundo novo, que necessariamente se afasta, em maior ou menor grau, do mundo de todos os dias. Deste ponto de vista, a arte romântica difere da arte clássica pela maior ênfase que dá a este carácter de distância e de estranheza, com tudo o que essa ênfase pode implicar em termos da escolha e do tratamento do material. O romantismo, neste sentido genérico, não é um fenómeno de uma época bem determinada, antes se manifestou em diversos momentos e sob diversas formas. E possível detectar na história da música, e em todas as outras artes, uma alternância de classicismo e romantismo. Assim, o período barroco pode ser considerado romântico, por oposição ao Renascimento, tal como o século xix é romântico por oposição ao classicismo do século xvni.

Outra característica fundamental do romantismo é o seu pendor para o ilimitado, em dois sentidos diferentes, embora relacionados entre si. A arte romântica aspira a transcender uma época ou um momento determinado, a captar a eternidade, a recuar até aos confins do passado e a projectar-se no futuro, a abarcar o mundo inteiro e mesmo as vastas distâncias do cosmos. Por oposição aos ideais clássicos da ordem, do equilíbrio, do autodomínio e da perfeição dentro de limites bem definidos, o romantismo ama a liberdade, o movimento, a paixão e a busca do inatingível. E, pre-

*Joseph Mallor William Turner (1775-1851),* Fighting Temeraire. *Constable chamou às imaginativas telas de Turner, que representam preferencialmente temas sublimes, como paisagens marinhas, «visões aéreas, pintadas com vapor colorido» (Londres, National Gallery)*

cisamente porque o seu propósito nunca pode ser alcançado, a arte romântica é marcada por um período de carência, de procura de uma perfeição impossível.

A impaciência romântica em relação aos limites dissolve todas as distinções. A personalidade do artista confunde-se com a obra de arte; a clareza clássica é substituída por uma certa obscuridade e ambiguidade intencional, a afirmação clara pela sugestão, pela alusão ou pelo símbolo. As próprias artes tendem a confundir-se umas com as outras; a poesia, por exemplo, pretende adquirir as qualidades da música, e a música as características da poesia.

Se a distância e o ilimitado são românticos, então a música é a mais romântica de todas as artes. O seu material — sons e ritmos sujeitos a uma determinada ordem — está quase completamente desligado do mundo concreto dos objectos, e esta característica confere, por si só, à música uma especial capacidade de evocar o fluxo das impressões, dos pensamentos e das emoções que é o domínio próprio da arte romântica. Só a música instrumental — música pura, livre do peso das palavras — pode atingir de forma perfeita este objectivo de comunicar emoções. A música instrumental é, por conseguinte, a arte romântica ideal. O seu alheamento do mundo, o seu mistério e o seu incomparável poder de sugestão, actuando directamente sobre o espírito, sem a mediação das palavras, fizeram dela a arte dominante, a mais representativa de todas as artes do século xix. «Toda a arte aspira constantemente à condição da música.», escreveu Pater. Schopenhauer afirmou que a música era a viva imagem e encarnação da mais íntima realidade do mundo, a expressão imediata dos sentimentos e impulsos da vida numa forma concreta e definida. O facto de toda a música ter um conteúdo transmusical foi uma das convicções mais caras do século xix, embora não fosse universalmente reconhecido.

**AS DUALIDADES ROMÂNTICAS** — Neste ponto deparamos com a primeira de várias condições aparentemente contraditórias que entravam todas as tentativas de definição do termo *romântico* no domínio da música oitocentista. Procuraremos resolver esta dificuldade resumindo as tendências opostas que afectaram a música de ópera e descrevendo a forma como os músicos procuraram conciliar estas oposições no seu pensamento e na sua prática.

**A MÚSICA E A PALAVRA** — A primeira oposição diz respeito à relação entre a música e a palavra. Se a música é o supra-sumo da arte romântica, por que é que os compositores reconhecidos como os grandes mestres da sinfonia não foram românticos, mas sim os compositores clássicos, Haydn, Mozart e Beethoven? Além disso, um dos géneros musicais mais característicos do século XIX foi o *Lied,* um género vocal onde Schubert, Schumann, Brahms e Hugo Wolf alcançaram uma nova e mais íntima relação entre a música e a poesia. Mesmo a música instrumental da maioria dos compositores românticos foi mais dominada pelo espírito lírico do *Lied* do que pelo espírito dramático da sinfonia, como o ilustram as últimas obras de Mozart, Haydn e principalmente Beethoven. Para mais, um grande número dos mais destacados compositores do século XIX moviam-se com extremo à-vontade e interesse no domínio da expressão literária e muitos dos grandes poetas e romancistas românticos escreveram sobre música com profundo amor e conhecimento de causa. O romancista E. T. A. Hoffmann foi um conhecido compositor de óperas; Weber, Schumann e Berlioz escreveram notáveis ensaios sobre música; Wagner foi, além de compositor, também poeta, ensaísta e mesmo filósofo.

O conflito entre o ideal da música puramente instrumental como modo de expressão supremamente romântico, por um lado, e o forte pendor literário da música oitocentista, por outro, resolveu-se no conceito de música programática. A *música programática,* na acepção que Liszt e outros autores do século XIX deram ao termo, era música instrumental associada a uma matéria poética, descritiva ou mesmo narrativa, não por meio de figuras retórico-musicais nem pela imitação dos sons e dos movimentos naturais, mas pela sugestão imaginativa. A música programática pretendia absorver e transmutar integralmente na música o tema imaginado, de tal forma que a composição daí resultante, embora incluindo o «programa», o transcendesse e fosse independente dele. A música instrumental torna-se, assim, o veículo de expressão de pensamentos que, embora possam ser sugeridos por palavras, extravasam, em última análise, o poder expressivo da palavra. Uma segunda forma como os românticos conciliaram a música e a palavra reflecte-se na importância que deram ao acompanhamento instrumental da música vocal, partindo dos *Lieder* de Schubert para a orquestra sinfónica, que envolve as vozes nos dramas musicais de Wagner.

O ponto de partida da música programática do século XIX foi a *Sinfonia Pastoral* de Beethoven. Entre os compositores mais explicitamente ligados à música programática na primeira metade do século contam-se Mendelssohn, Schumann, Berlioz e Liszt, enquanto os seus principais representantes no final do século foram Debussy e Richard Strauss. Mas praticamente todos os compositores dessa época escreviam, em maior ou menor grau, música programática, quer o admitissem ou não publicamente. Um dos motivos por que os ouvintes têm tanta facilidade em ligar uma determinada cena, ou uma história, ou um poema, a uma dada peça musical romântica é que muitas vezes o próprio compositor, talvez até inconscientemente, escrevia

a partir de um desses temas. Os autores que escreviam sobre música projectavam no passado as suas concepções no tocante à função expressiva da música e descortinavam programas românticos nas obras instrumentais, não apenas de Beethoven, mas também de Mozart, Haydn e Bach.

**FRANZ LISZT DEFINE A MÚSICA COMO EXPRESSÃO DIRECTA DOS SENTIMENTOS**

*A música encarna o sentimento sem o forçar — ao invés do que sucede nas suas outras manifestações, na maioria das artes e em particular na arte da palavra — a contender e a conjugar-se com o pensamento. Se a música tem uma vantagem sobre os outros meios através dos quais o homem pode reproduzir as impressões da sua alma, essa vantagem reside na sua suprema capacidade para tornar audível cada impulso interior sem o concurso da razão, tão restrita na diversidade das suas formas, apenas capaz, no fundo, de confirmar ou descrever as nossas emoções, e não de as comunicar na sua plena intensidade, pois para conseguir isto, ainda que só aproximativamente, é obrigada a recorrer a imagens e comparações. A música, em contrapartida, traduz simultaneamente a intensidade e a expressividade do sentimento; é a essência encarnada e inteligível do sentimento; capaz de ser apreendida pelos nossos sentidos, atravessa-os como uma seta, como um raio, como um orvalho, como um espírito, e enche a nossa alma.*

**In *Berlim and His «Harold» Symphony* (1855), de Franz Liszt e Princesa Caroline von Wittgenstein, trad. *in* SR. p. 849.**

**A MULTIDÃO E O INDIVÍDUO** — Outra área de conflito diz respeito à relação entre o compositor e o público. A transição de um público musical relativamente pequeno, homogéneo e culto para o público burguês, numeroso, diversificado e relativamente pouco preparado do século xix já se iniciara cerca de cem anos antes. O desaparecimento do mecenato individual e o crescimento acelerado das sociedades de concertos e dos festivais de música no início do século xix foram alguns dos sinais do acentuar desta tendência. Os compositores, se queriam ter êxito, tinham, de algum modo, de chegar ao seu novo e vasto auditório; a sua luta para se fazerem ouvidos e entendidos passou a decorrer numa arena incomparavelmente maior do que nas anteriores épocas da história da música. É, no entanto, justamente neste período que deparamos com o fenómeno do artista pouco sociável, que se sente afastado dos seus semelhantes e cujo isolamento o leva a procurar inspiração dentro de si próprio. Estes músicos não compunham, como os seus predecessores do século xvin, para um mecenas ou para uma função bem definida, mas para o infinito, para a posteridade, para um público ideal, que, esperavam eles, viria um dia a apreciá-los e compreendê-los, ou então escreviam para um pequeno círculo de espíritos afins, confessando-lhes os seus sentimentos mais íntimos, que consideravam demasiado frágeis e preciosos para serem revelados perante o público rude das salas de concertos. É nesta base que se gera o contraste, tão característico da época, entre as criações grandiosas de Meyerbeer, Berlioz, Wagner, Strauss ou Mahler, por um lado, e, por outro, as efusões intimistas e líricas de Schumann, Schubert e Mendelssohn nos seus *Lieder,* providos ou desprovidos de texto, e nas breves peças para piano de Chopin.

O fosso entre a massa do público e o compositor solitário nem sempre podia ser colmatado. Os músicos mais prolíficos e dotados de uma habilidade especial para agradar ao público produziram grandes quantidades de música de salão ligeira ou

bombástica, mas os artistas conscienciosos desprezavam tais facilidades. Em parte por um reflexo de autodefesa, foram levados a conceber o compositor como um misto sublime de sacerdote e poeta que revelaria à humanidade o sentido íntimo da vida.

Na terceira parte do romance de Novalis, *Heinrich von Ofterdingen* (1802), há uma história que ilustra o ideal romântico do artista; um jovem e humilde lenhador desposa secretamente uma princesa, e têm um filho. Vão ambos, receosos, tentar reconciliar-se com o rei, pai da princesa. O rei recebe-os com a maior alegria, a eles e ao filho, entre os gritos aprovadores da multidão. O clímax desta história representa, sem dúvida, sob forma alegórica, o reconhecimento público e o triunfo que o artista romântico sempre ambicionou, mas nem sempre conseguiu. Se a sua força de vontade e energia fossem suficientes, ele podia chegar a dominar a imaginação popular, como fizera Beethoven, como Berlioz procurou fazer, e como Liszt e Wagner conseguiram numa escala sem precedentes. É também notável o facto de os grandes executantes virtuosos serem figuras heróicas, dominadoras, como, por exemplo, Paganini e Liszt. Eram solistas instrumentais, por oposição ao virtuoso do século xviii, o cantor de ópera, então o elemento mais destacado de uma companhia. Esta ênfase no indivíduo é constante no século xix: a melhor música vocal é para voz solista, e não para coro. Esta concepção do compositor como um profeta, uma figura solitária e heróica contra um ambiente hostil, conferiu à música uma animação, uma tensão emocional, que estimulava e arrabatava o público.

Músicos **PROFISSIONAIS E AMADORES** — Outra característica do período clássico-romântico, que se relaciona de perto com esta última, é a oposição entre executantes profissionais e amadores. A distinção entre peritos *(Kenner)* e amadores *(Liebhaber),* já nítida no século xvm, acentuou-se ainda mais à medida que se foi elevando o nível de execução profissional. Num extremo encontramos o grande virtuoso que fascina o público da sala de concertos; no outro, o conjunto instrumental ou vocal composto por vizinhos ou conterrâneos, ou a família reunida em redor do piano da saleta para cantar árias e hinos famosos. A música feita em família, quase extinta desde o aparecimento das técnicas de gravações electrónica e da televisão, foi um elemento importante, embora pouco conhecido, do panorama musical do século xix e do início do século xx.

O **HOMEM E A NATUREZA** — Devido, em parte, à revolução industrial, a população da Europa cresceu extraordinariamente ao londo do século xix. Este crescimento verificou-se principalmente nas cidades: as populações de Londres e de Paris quadruplicaram entre 1800 e 1880. A maioria das pessoas, incluindo a maioria dos músicos, deixou de viver numa comunidade, cidade ou corte, onde toda a gente conhecia toda a gente e onde o campo aberto nunca estava muito longe; as pessoas viam-se, em vez disso, perdidas na grande multidão anónima das cidades modernas.

Todavia, quanto mais a vida quotidiana do homem se afastava da Natureza, mais o homem se enamorava da Natureza. A partir de Rousseau, a Natureza começou a ser idealizada, e a sê-lo cada vez mais nos seus aspectos selvagens e pitorescos. O século xix foi uma época em que floresceram as descrições de paisagens. Às paisagens musicais de *As Estações,* de Haydn, e à *Sinfonia Pastoral,* de Beethoven, seguiram-se as aberturas de Mendelsshon, as sinfonias da *Primavera* e *do Reno,* de Schumann, os poemas sinfónicos de Berlioz e de Liszt, as óperas de Weber e

Wagner. A Natureza não era, porém, para o compositor romântico, um mero objecto de descrição. Sentia-se que havia uma afinidade entre a vida do artista e a vida da Natureza, de forma que esta última se convertia não apenas num refúgio, mas numa fonte de força, inspiração e revelação. Este sentido místico de afinidade com a Natureza, contrabalançando o artificialismo da vida urbana, domina a música do século xix, tal como domina a literatura e a arte do mesmo período.

**A CIÊNCIA E o IRRACIONAL** — O século xix assistiu a rápidos progressos no domínio do conhecimento exacto e do método científico. Ao mesmo tempo, e como que por reacção, a música desse período ultrapassou constantemente as fronteiras da racionalidade, aventurando-se no terreno do inconsciente e do sobrenatural. Ia buscar os seus temas ao sonho (inconsciente individual), como na *Symphonie fantastique,* de Berlioz, ou ao mito (inconsciente colectivo), como nos dramas musicais de Wagner. Na imaginação romântica até a própria Natureza estava assombrada por espíritos e carregada de sentidos misteriosos. O esforço para encontrar uma linguagem musical capaz de exprimir estas novas e estranhas ideias esteve na origem de um alargamento do vocabulário harmónico e melódico e do colorido orquestral.

**MATERIALISMO E IDEALISMO** — O século xix foi predominantemente uma era de secularização e materialismo, embora tenha assistido a um importante renascimento da igreja católica, com consequências que analisaremos mais adiante. Mas o espírito romântico, uma vez mais em conflito com uma importante tendência do seu tempo, foi, por essência, idealista e não eclesiástico. As composições musicais mais características do século xix sobre textos litúrgicos são demasiado pessoais e demasiado longas para serem normalmente usadas na igreja: a *Missa solemnis* de Beethoven, o gigantesco *Requiem* e o *Te Deum* de Berlioz e o *Requiem* de Verdi. Os compositores românticos deram também expressão a uma aspiração religiosa difusa em peças não litúrgicas, como o *Requiem Alemão,* de Brahms, o *Parsifal,* de Wagner, ou a 8.ª Sinfonia de Mahler. Além disso, boa parte da música romântica está imbuída de uma espécie de anseio idealista, a que podemos chamar «religioso», num sentido vago e panteísta. Outro pólo de conflito no século xix foi o pólo político: o conflito entre a ascensão dos nacionalismos e os movimentos socialistas supranacionais delineados pelo *Manifesto Comunista* (1848), de Marx e Engels, e *O Capital* (1867), de Marx.

**NACIONALISMO E INTERNACIONALISMO** — O nacionalismo teve uma influência muito grande na música romântica. Acentuaram-se as diferenças entre os estilos musicais nacionais, e o folclore começou a ser venerado como expressão espontânea da alma nacional. O romantismo musical floresceu em particular na Alemanha, não apenas porque o temperamento romântico se ajustava especialmente bem às formas de pensar alemãs, mas também porque nesse país o sentimento nacional, durante muito tempo politicamente silenciado, teve de encontrar derivativos na música e noutras formas artísticas. Paralelamente ao interesse pela música nacional, surgiu também um gosto pelo exotismo, um recurso frequente aos idiomas musicais estrangeiros, para dar às peças um colorido mais pitoresco. A música dos grandes compositores românticos não se confinava, é claro, a um único país; dirigia-se a toda a humanidade. Mas as suas linguagens, quando comparadas com a linguagem musical cosmopolita do século XVIII, eram nacionais.

**TRADIÇÃO E REVOLUÇÃO** — Desde o início, o movimento romântico teve uma tonalidade revolucionária, com a correspondente ênfase nas virtudes da originalidade na arte. O romantismo foi encarado como uma revolta contra as limitações do classicismo, se bem que ao mesmo tempo a música fosse vista como um exemplo da ideia geralmente aceite de que o século xix era uma época de progresso e evolução.

Até ao fim do século xvm os compositores escreviam para o seu tempo; de um modo geral, não se interessavam muito pelo passado nem se preocupavam muito com o futuro. Mas os compositores românticos, ao sentirem que o presente não os acolhia favoravelmente, apelavam para o juízo da posteridade; não é por mera coincidência que dois dos ensaios de Wagner sobre música se intitulam *Arte e Revolução* (1849) e *A Obra de Arte do Futuro* (1850). No tocante ao passado recente, porém, o aspecto revolucionário foi eclipsado pela concepção do romantismo como o culminar do classicismo. O *empfindsamer Stil* e as tendências *Sturm und Drang* da década de 1770, que, sob o nosso ponto de vista, podemos hoje considerar como manifestações precoces do movimento romântico, tinham mais ou menos caído no esquecimento, mas Beethoven, em certa medida, e Mozart foram também vistos pelos compositores românticos como tendo apontado o caminho. Assim surgiu a ideia de que a música era uma arte que tinha a sua história — uma história que viria, para mais, a ser interpretada, de acordo com as ideias filosóficas dominantes na época, como um processo evolutivo.

O passado manifestava-se na persistência da tradição clássica. Os compositores continuavam a escrever nas formas clássicas da sonata, da sinfonia e do quarteto de cordas; o sistema harmónico clássico constituía ainda a base da sua música. Além disso, nem todos os compositores perfilhavam as inovações românticas; dentro do movimento, globalmente considerado, houve conservadores e radicais. Mendelssohn, Brahms e Bruckner pertenceram ao primeiro destes grupos; Berlioz, Liszt e Wagner, ao segundo. As tendências conservadoras e radicais coexistiram lado a lado na figura de Schumann.

Eruditos e músicos dedicaram-se ao estudo da música do passado, tanto próximo como distante. As histórias da música de Burney e de Hawkins do século xvm e a publicação de obras sacras de Byrd, Gibbons, Purcell e outros compositores nos três volumes da *Cathedral Music,* organizado por William Boyce (1760, 1768, 1778), mostram que esta tendência tinha já antecedentes importantes em Inglaterra. Os românticos revelaram especial predilecção por Bach e Palestrina. A *Paixão segundo S. Mateus,* de Bach, foi ressuscitada num espectáculo realizado em Berlim em 1829, sob a direcção de Mendelssohn; este concerto foi um exemplo bem claro do interesse universal pela música de Bach, que levou ao lançamento, em 1850, do primeiro volume da primeira edição das suas obras completas. Em 1862 iniciou-se uma edição equivalente das obras de Palestrina. Os progressos da musicologia histórica no século xix foram outra consequência deste interesse pela música do passado, enquanto as descobertas dos musicólogos vinham, por sua vez, estimular ainda mais esse interesse. Os românticos, como é evidente, romantizaram a história; ouviram na música de Bach, de Palestrina e de outros compositores antigos aquilo que queriam ouvir, adaptando essas descobertas aos próprios fins. Das muitas contradições que marcaram o movimento romântico, não terá sido certamente a menor o facto de o seu gosto pelas viagens no tempo ter aberto caminho à disciplina objectiva da investigação no campo da história da música.

1808: Goethe, *Fausto,* i parte.
1810: Sir Walter Scott (1771 -1832), *A Dama do Lago.*
1812: Napoleão retira-se de Moscovo.
1814: Congresso de Viena.
1815: invenção do metrónomo; Schubert, *Der Erlkönig (O Rei dos Elfos).*
1816: Rossini, *O Barbeiro de Sevilha.*
1821: Carl Maria von Weber (1786-1826), *Der Freischütz (O Franco-Atirador).*
1823: Beethoven, 9." Sinfonia.
1826: Mendelssohn, abertura *Sonho de Uma Noite de Verão.*
1829: estreia da *Sinfonia fantástica* de Berlioz.
1831: Vincenzo Bellini (1801-1835), *Norma.*
1832: Frederic Chopin (1810-1849), *Études,* Opus 10.
1837: coroação da rainha Vitória.
1839: fundação da New York Philharmonie Society.
1848: Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895), *Manisfesto Comunista.*
1850: fundação da Bach Gesellschaft (Sociedade Bach).
1851: Schumann, 3." Sinfonia; Verdi, *Rigoletto.*
1854: Henry David Thoreau (1817-1862), *Waiden.*
1859: Wagner, *Tristão e Isolda.*
1864: Brahms, quinteto para piano em *Fá* menor; Leon Tolstoi, *Guerra e Paz.*
1865: Lincoln é assassinado.
1867: Modest Musorgsky (1839-1881), *Boris Godunov.*
1876: Mark Twain (1835-1910), *Tom Sawyer.*
1877: Claude Monet (1840-1926), *Gare Saint-•Lazare.*
1883: inauguração da Metropolitan Opera.
1888: César Franck (1822-1890), Sinfonia em *Ré* menor; Tchaikovsky, 5." Sinfonia.
1889: Richard Strauss (1864-1949), *Don Juan;* Exposição Internacional de Paris.
1829: Gabriel Faure (1845-1924), *La bonne chanson.*
1896: Puccini, *A Boémia.*
1899: Arnold Schoenberg (1874-1950), *Verklärte Nacht (Noite Transfigurada).*

## Características da música romântica

Podemos fazer algumas observações de carácter geral sobre as diferenças técnicas entre música romântica e música clássica. Longas secções ou mesmo andamentos inteiros (como, por exemplo, os estudos de Chopin ou o *finale* dos *Estudos Sinfónicos* de Schumann) podem desenvolver-se num único esquema rítmico constante, com a monotonia e — nos exemplos mais felizes — o efeito cumulativo de um encantamento. Os géneros clássicos mais complexos, como a sinfonia ou a sonata, tornam-se menos eficazes nas mãos dos românticos. Uma sonata para piano de Chopin ou de Schumann, por exemplo, é como um romance de Tieck ou Novalis — uma série de episódios pitorescos sem qualquer vínculo forte que garanta a unidade formal do conjunto da obra. Muitas vezes, porém, as sinfonias ou oratórias românticas conseguiam um novo tipo de unidade utilizando os mesmos temas — idênticos ou modificados — em diversos andamentos. A abordagem romântica das formas musicais mais breves é geralmente muito simples e clara.

## O *Lied*

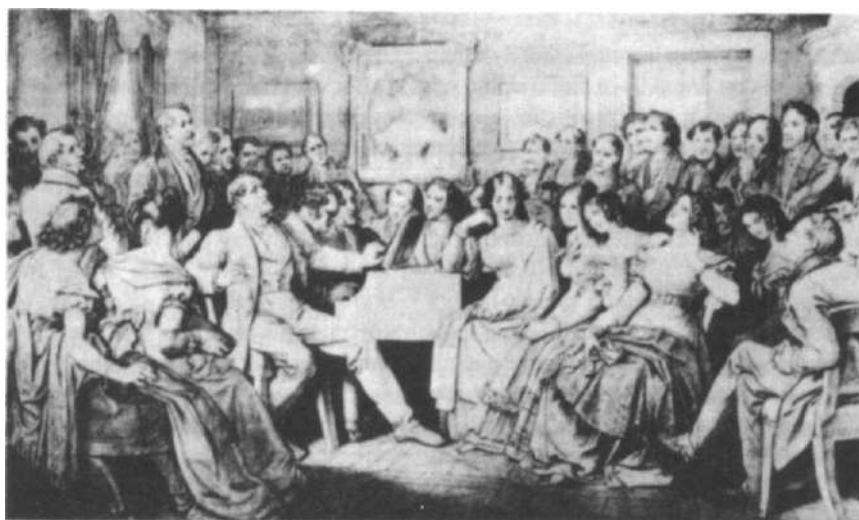
A BALADA — Os traços românticos começaram a manifestar-se no *Lied* alemão nos finais do século xvin. Foi nessa altura que Johann Rudolf Zumsteeg (1760-1802) se distinguiu num novo tipo de canção, a *balada.* Este género poético foi cultivado na Alemanha à imagem das baladas populares inglesas e escocesas e adquiriu uma popularidade crescente a partir da publicação da *Leonore,* de G. A. Burger, em 1774.

A maioria das baladas eram poemas bastante longos, onde a narrativa e o diálogo alternam numa história repleta de peripécias românticas e incidentes sobrenaturais; simultaneamente, os poetas procuraram conservar até certo ponto a singeleza das antigas baladas folclóricas em que se inspiravam (como fez Coleridge, por exemplo, no seu *Ancient Mariner).* Um dos mais prolíficos compositores de baladas foi Carl Loewe (1796-1869).

Os compositores aproveitaram de imediato um género tão próprio para ser musicado. Obviamente, as baladas românticas exigiam um tratamento musical muito diferente do *Lied* breve, idílico e estrófico do século xvin. As suas maiores dimensões requeriam uma variedade também maior de temas e texturas, o que, por seu turno, tornava necessário um meio de conferir unidade ao conjunto; além disso, os estados de espírito contrastantes e a evolução da história tinham de ser captados e sublinhados pela música. A influência da balada contribuiu, assim, para alargar a concepção do *Lied,* quer na forma, quer no âmbito e na força do conteúdo emotivo. O piano, que começa por ser um simples acompanhamento, passa a desempenhar um papel tão importante como o da voz, participando em igual grau na tarefa de apoiar, ilustrar e intensificar o sentido da poesia. No início do século xix o *Lied* já se transformara numa forma digna das mais altas capacidades de qualquer compositor.

**FRANZ PETER SCHUBERT** (1797-1828) —Nasceu numa família bastante humilde. O pai, um homem piedoso, severo, mas bondoso e honrado, era mestre-escola em Viena. A aprendizagem formal do jovem Schubert no campo da teoria musical não foi sistemática, mas o ambiente que o rodeava, tanto em casa como na escola, estava saturado de música. Embora tenha estudado para seguir a mesma profissão do pai, não era essa a sua vocação, pelo que, após três anos de ensino (1814-1817), Schubert dedicou-se inteiramente à composição. A sua vida tristemente curta ilustra, tal como a de Mozart, a tragédia de um génio esmagado pelas pequenas necessidades e pelos pequenos problemas da vida quotidiana. Nunca tendo chegado a obter amplo reconhecimento público, encorajado apenas pelo apoio de alguns amigos, lutando constantemente contra a pobreza e a doença, ele compunha sem cessar. «Trabalho todas as manhãs.», dizia. «Quando termino uma peça, começo outra.» Só no ano de 1815 escreveu 144 canções. Morreu com 31 anos de idade; na sua campa lê-se: «A música enterrou aqui um rico tesouro, e ainda mais preciosas esperanças.»

Entre as obras de Schubert contam-se 9 sinfonias, 22 sonatas para piano e uma quantidade de peças breves para piano a duas e quatro mãos, cerca de 35 composições de câmara, 6 missas, 16 obras líricas e mais de 600 *Lieder.*

Os **LIEDER DE SCHUBERT** — As canções revelam o extraordinário dom de Schubert para escrever belas melodias, uma capacidade que poucos compositores, mesmo entre os maiores, possuíram em igual grau. Muitas das suas melodias têm a simplicidade e o despojamento da música popular (por exemplo, *Heidenrõslein, Der Lindenbaum, Wohin?, Die Forelle);* outras são percorridas por uma indescritível suavidade e melancolia romântica *(Am Meer, Der Wanderer, Du bist die Ruh');* outras ainda são declamatórias, intensas e dramáticas *(Aufenthalt, Der Atlas, Die junge Nonne, An Schwager Kronos);* em suma, não há estado de espírito ou cambiante de sentimento que não encontre uma expressão perfeita nas melodias de Schubert. Esta maravilhosa torrente melódica flui tão pura e copiosamente nas obras instrumentais como nas canções.

*Schubert ao piano, acompanhando um cantor, em casa de Joseph von Spaun. Desenho a sépia de Moritz von Schwind, 1868 (Viena, Museu Schubert da Cidade de Viena)*

A par do seu génio para a melodia, Schubert possuía uma sensibilidade apurada para a cor harmónica. As modulações, muitas vezes extensas e complexas, incorporando frequentemente passagens em que a tonalidade é mantida em suspenso, sublinham vigorosamente as características dramáticas do texto de uma canção. Encontramos exemplos notáveis desta ousadia harmónica em *Gruppe aus dem Tartarus* e *Das Heimweh;* esta última peça ilustra outro dos processos preferidos de Schubert, a oscilação entre as formas maior e menor da tríade *(Ständchen* e *Auf dem Wasser zu singen* ilustram também este aspecto). A mestria perfeita do colorido cromático no âmbito de uma sonoridade diatónica dominante é outra feição característica de Schubert *(Am Meer, Lob der Thränen).* As modulações mais típicas tendem a deslocar-se da tónica para tonalidades de bemóis, sendo a mediante e a sobredominante algumas das relações favoritas. Outras modulações podem partir de um acorde no modo contrário ao normal, como, por exemplo, a introdução súbita de um acorde com uma terceira menor onde seria de esperar uma terceira maior. Estes são apenas alguns processos e alguns exemplos da inexaurível riqueza harmónica da música de Schubert, de entre as centenas que poderíamos apontar, quer nas canções, quer nas obras instrumentais.

Igualmente variados e engenhosos são os acompanhamentos de piano dos *Lieder* de Schubert. Muitas vezes a figuração do piano é sugerida por uma imagem pictórica do texto (como sucede em *Wohinl* ou em *Auf dem Wasser zu singen).* Tais traços pictóricos nunca são meramente imitativos, antes são concebidos por forma a contribuírem para o clima da canção. Assim, o acompanhamento do *Gretchen am Spinnrad* — um dos seus primeiros (1814) e mais famosos *Lieder*— evoca não apenas o zumbido da roda de fiar, mas também a agitação dos pensamentos de Gretchen, ao falar do seu amado. A repetição de oitavas em tercinas de *Erlkönig* ilustra ao mesmo tempo o galope do cavalo e a ansiedade do pai ao atravessar «a noite e a tempestade» com o filho apavorado nos braços. O poema de Goethe é mais compacto do que a maioria das baladas deste primeiro período e torna-se ainda mais impressionante em

virtude da rapidez da sua acção. Schubert caracterizou de maneira inesquecível os três actores do drama — o pai, o astuto rei dos elfos e a criança aterrada, cujos gritos sobem um tom a cada repetição; a cessação do movimento e o último verso em recitativo constituem um final soberbamente dramático. Já noutro dos *Lieder* de Schubert, *Der Doppelgänger,* encontramos um estilo de acompanhamento inteiramente diferente: aqui temos apenas acordes longos e sombrios, com um sinistro motivo melódico recorrente em triplas oitavas graves, por baixo de uma parte vocal declamatória que atinge um clímax terrível antes de soçobrar numa última frase desesperada. Nada poderia sugerir melhor o horror fantasmagórico da cena do que os acordos sombrios, pesados, obsessivos, resolvendo-se em torno da tónica de *Si* menor, com excepção de um breve e lúgubre lampejo de *Ré#* menor próximo do fim.

Muitos *Lieder* de Schubert são em forma estrófica, quer com repetição literal da música em todas as estâncias *(Litanei),* quer com uma repetição sujeita a ligeiras variações *(Du bist die Ruh').* Outros, em particular os que têm textos mais longos, oscilam entre o estilo declamatório e o arioso, sendo a unidade do conjunto garantida por temas recorrentes e evidenciando cada peça uma estrutura tonal cuidadosamente planeada *(Fahrt zum Hades, Der Wanderer).* As formas, mesmo as mais complexas, adaptam-se sempre aos requisitos poéticos e musicais. Schubert foi buscar os seus textos às obras de muitos poetas diferentes; só de Goethe musicou noventa e cinco poemas e escreveu cinco composições solísticas diferentes sobre *Nur wer die Sehnsucht kennt,* do romance *Wilhelm Meister.* Encontramos alguns dos mais belos *Lieder* de Schubert em dois ciclos compostos sobre poemas de Wilhelm Müller, *Die schöne Müllerin* («A bela moleira», 1832) e *Winterreise* («Viagem de Inverno», 1827). *Schwanengesang* («O canto do cisne», 1828), que não foi originalmente concebido como um ciclo, mas acabou por ser postumamente publicado como tal, inclui seis canções sobre poemas de Heinrich Heine. De um modo geral, Schubert escolheu textos que eram ideais para uma abordagem musical, embora muito desiguais em termos de qualidade literária, mas a sua música até aos poemas mais banais conseguiu dar brilho.

Os **LIEDER DE SCHUMANN** — O primeiro sucessor importante de Schubert, entre os muitos compositores que escreveram *Lieder,* foi Robert Schumann (1810-1856). Schubert, embora a sua música seja romântica pelo lirismo e pelo colorido harmónico, manteve sempre uma certa serenidade e equilíbrio clássico. Com Schumann achamo-nos bem no meio do turbilhão romântico. A sua primeira colectânea de canções surgiu em 1840, já que todas as obras anteriormente publicadas pelo compositor eram para piano. As linhas melódicas de Schumann são calorosas e expressivas, embora talvez menos espontâneas do que as de Schubert, e os acompanhamentos revestem-se de especial interesse musical.

Alguns dos melhores *Lieder* de Schumann são canções de amor; em 1840, ano em que casou, após longos anos de espera, com a sua amada Clara Wieck, produziu mais de cem *Lieder,* incluindo os dois ciclos *Dichterliebe* («O amor do poeta»), de Heine, e *Frauenliebe und Leben* («Amor e vida de uma mulher»), de A. von Chamisso. Nestas obras o génio de Schumann surge em toda a sua perfeição.

Compositores menos importantes de *Lieder* foram Peter Cornelius (1824-1874) e Robert Franz (1815-1892), cujo famoso *Widmung* ilustra bem a simplicidade e a graça melódica do seu estilo. As canções de Liszt, embora não tão conhecidas como as suas composições para *pianoforte,* incluem algumas belas peças sobre poemas de

Heinrich Heine, em particular uma abordagem extraordinariamente dramática de *Die Lorelei* (versão revista, 1856).

**NAWM 133 E 134 — FRANZ SCHUBERT (1815) E ROBERT SCHUMANN (1849),** *Kennst du das Land*

E instrutivo comparar a peça que Schumann escreveu sobre este texto com a composta por Schubert, embora, evidentemente, não possamos ter uma ideia global da semelhança e disparidade das abordagens dos dois compositores a partir de uma única canção. A canção de Mignon, incluída no *Wilhelm Meister,* de Goethe, *Kennst du das Land?* («Conheces o país onde florescem os limoeiros?»; para comentários sobre a versão de Wolf, v. NAWM **135, p. 757)** é um poema estrófico, mas Schubert afasta-se de forma poética para sublinhar, na terceira estrofe, o mistério do caminho de montanha, envolto em nuvens, por onde sobe o almocreve, transpondo a melodia inicial, em *Lá* maior, para a tonalidade paralela de *Lá* menor. No resto da peça as imagens musicais são determinadas pela primeira estrofe. Schubert passa do acompanhamento de acordes para uma figuração de acordes quebrados em tercinas; a voz canta sucessões de semicolcheias no verso *Einsanfter Wind vom blauem Himmel weht* («Uma suave brisa sopra no céu azul»), e o compositor vai buscar à tonalidade menor os acordes mais quentes, embora distantes, da dominante e da subdominante. O contraste mais dramático surge nos dois versos que são quase um refrão, *Dahin, dahin,* nos quais Mignon exprime as saudades da terra natal, onde «entre folhas escuras brilham as laranjas douradas». Aqui Schubert deixa que o piano tome a dianteira, uma linha cromática que é depois retomada pela voz. Sobre as palavras *dahin mocht, ich mit dir ziehn* («para lá queria ir contigo»), tanto a voz como o acompanhamento aludem ao som da buzina da diligência.

A versão de Schumann é estróftca e de uma simplicidade ilusória. Um prelúdio no piano que regressa antes de cada estrofe resume o clima nostálgico e o movimento cromático da canção em quatro incisivos compassos de *Sol* menor. O ritmo da voz é mais próximo da fala do que na canção de Schubert; com efeito, a pergunta do primeiro verso é feita e acompanhada quase como um recitativo. A evocação da suave brisa do país distante introduz as tercinas, mas desta vez sob a forma de acordes repetidos em que a harmonia evolui cromaticamente sobre um baixo mais estático. Tal como Schubert, também Schumann vai buscar acordes à tonalidade maior paralela, em particular para o verso *Dahin, dahin.* A canção de Schumann é menos dominada pela melodia, e o comentário do piano — baseado principalmente na progressão harmónica— contribui grandemente para a comunicação do sentido profundo do poema.

Os **LIEDER DE BRAHMS** — O principal sucessor de Schumann foi, porém, Johannes Brahms (1833-1897), que encontrou no *Lied* uma das suas formas de expressão preferidas. Foi escrevendo *Lieder* ao longo de toda a vida — 260 no total. Escreveu arranjos de muitas canções populares alemãs, incluindo um conjunto de 14 publicadas em 1858 (e dedicadas aos filhos de Robert e Clara Schumann) e 49 publicadas em 1894. A simplicidade destas canções, a preocupação de nunca prejudicar a melodia com um acompanhamento complicado ou harmonicamente inadequado, são ainda mais notáveis num compositor que, quando as circunstâncias o exigiam, era um mestre das construções musicais sofisticadas. Brahms declarou que o seu ideal era a canção popular, e muitas das suas canções, como, por exemplo, a conhecida *Wiegenlied* («Canção de embalar»), são neste estilo. A mesma atracção pelo popular, pelo folclórico, está patente nas duas séries de *Liebeslieder Waltzes* para quarteto de

vozes solistas (facultativo na primeira série) com acompanhamento de piano a quatro mãos.

Na composição de canções o modelo de Brahms foi Schubert, sendo uma proporção considerável dos seus *Lieder,* como os de Schubert, numa forma estrófica mais ou menos livre. Entre eles merece especial menção *Vergebliches Ständchen,* uma das poucas canções de Brahms de natureza humorística e decididamente alegre *(Tambourliedchen* e *Der Gang zum Liebchen* são também canções alegres). Na maior parte dos casos, porém, o tom de Brahms é sério. A música não tem o carácter arrojado, ardente e impulsivo da de Schumann; predomina a contenção, uma certa gravidade clássica e uma atmosfera introspectiva, resignada, elegíaca. Este pendor está bem exemplificado num dos *Lieder* mais conhecidos de Brahms, a *Sapphische Ode* («Ode sáfica»), que, de resto, ilustra também um dos maneirismos mais recorrentes de Brahms, ou seja, a construção de uma linha melódica sobre as notas da tríade ou em torno delas, omitindo, por vezes, a fundamental (v. exemplo 16.1). O estilo fundamentalmente reflexivo de Brahms não exclui, no entanto, a expressão da paixão, expressão ainda mais eficaz porque evita o excesso e parece sempre contida. Entre todos os *Lieder* alemães não encontramos melhores canções de amor do que alguns dos romances do ciclo *Magelone* (Opus 33) sobre poemas de Ludwig Tieck ou ainda do que peças como *Wie bist du meine Königin* e *Meine Liebe ist grün.*

*Exemplo 16.1 — Johannes Brahms, figuras melódicas*

*a)* ^NjJIÍljjJjljJj.i

*b)* Canção, *Der Schimed* f:ÍJ1|JTÍ? II

*c)* **2.ª Sinfonia: primeiro andamento**

Os elementos essenciais dos *Lieder* de Brahms são a melodia e o baixo, o plano tonal e a forma. Os acompanhamentos raramente são descritivos e são raros os prelúdios, que desempenham um papel tão importante nas canções de Schumann. As partes de piano têm, no entanto, uma textura maravilhosamente variada, recorrendo frequentemente às longas figurações em harpejos *(O wüsst' ich doch den Weg zurück)* e ritmos sincopados. Talvez os maiores — e seguramente os mais tipicamente brahmsianos — dos *Lieder* sejam aqueles cujo tema é uma reflexão sobre a morte. Citemos, como exemplos, *Feldeinsamkeit, Immer leiser wird mein Schlummer, Auf dem Kirchhofe* e *Der Tod, das ist die kühle Nacht,* bem como as *Vier ernste Gesänge,* as quatro canções sérias (Opus 121, 1896) sobre textos bíblicos, a grande obra-prima dos últimos anos de vida de Brahms.

## Música coral

Ao abordarmos a música coral do século xix, temos de fazer uma distinção entre as obras onde o coro é usado como parte de uma estrutura mais vasta e aquelas em

que a escrita coral pretende ser o principal foco de interesse. À primeira categoria pertencem os numerosos e longos coros de óperas, os andamentos corais das sinfonias e algumas das grandes obras corais-orquestrais de Berlioz e Liszt. É significativo que os dois compositores que revelaram um entendimento mais apurado da escrita própria para coro — Mendelssohn e Brahms — tenham sido precisamente os que melhor conheciam a música do passado e maior resistência ofereceram às tendências mais extremistas do romantismo. O coro não se adapta tão bem aos sentimentos tipicamente românticos como a orquestra, e, na verdade, foram muitos os compositores oitocentistas que trataram o coro como uma simples divisão da orquestra, utilizando-o para fornecer alguns toques pitorescos e cores suplementares.

A música coral oitocentista que não se integra numa obra mais ampla divide-se em três categorias principais: (1) *partsongs* (ou seja, canções de estilo homofónico para um pequeno conjunto vocal, com a melodia na voz mais aguda) ou outras peças corais breves, geralmente com letras profanas, destinadas a serem cantadas *a cappella* ou com acompanhamento de piano ou órgão; (2) música sobre textos litúrgicos ou destinada a ser usada nos serviços religiosos; (3) obras para coro (muitas vezes com uma ou mais vozes solistas) e orquestra, sobre textos de natureza dramática ou dramático-narrativa, mas destinadas a serem apresentadas em concerto e não encenadas. A nomenclatura para esta terceira categoria é um pouco imprecisa; uma composição longa e elaborada sobre um tema sacro ou edificante denomina-se geralmente «oratória»; as obras mais breves, menos dramáticas ou sobre temas profanos são por vezes chamadas (tanto pelo compositor como pelo editor ou pelo historiador) «cantatas» — mas este termo não é sistematicamente empregue.

*Concerto de música coral antiga na sala de concertos de Henri Herz, na Rue de la Victoire, em Paris. Alexandre Choron, François-Joseph Fétis e Raphael Georg Kiesewetter, entre outros, organizaram, nas décadas de 1830 e 1840, concertos onde se recordou a música de compositores «históricos» como Palestrina, Lasso, Haendel e Bach*

**PARTSONGS E CANTATAS** — A composição de *partsongs,* que começara antes do final do século xvni, recebeu um novo impulso no período romântico graças à ascensão do sentimento nacional e ao interesse crescente pelo folclore. O exemplo das festividades populares na França do período revolucionário, a par da multiplicação das sociedades de canto e da instituição de festivais de música em França e na Alemanha durante a primeira metade do século xix, constituiu um estímulo suplementar para a composição coral. As composições de Weber para vozes masculinas (1814) sobre estrofes do poema de Körner *Leier und Schwert* («A lira e a espada») contam-se entre as primeiras de milhares de efusões patrióticas semelhantes. Schubert, Mendelssohn, Schumann, Gounod, Liszt e praticamente todos os outros compositores europeus escreveram *partsongs* e coros para vozes masculinas, femininas ou mistas, acompanhadas ou sem acompanhamento, sobre poemas patrióticos, sentimentais, conviviais e de todos os outros géneros imagináveis. Toda esta música serviu o seu propósito imediato e foi, na maior parte, completamente esquecida.

De interesse mais perene são algumas das cantatas, como *Erste Walpurgissnacht* (1832, versão revista em 1843), de Mendelssohn, ou *Peri e o Paraíso* (1843) e *Cenas do «Fausto» de Goethe* (1844-1853), de Schumann. O grande mestre neste domínio foi Johannes Brahms, cuja obra inclui muitas canções breves, geralmente sem acompanhamento, para vozes masculinas, femininas ou mistas, bem como um certo número de composições mais longas para coro e orquestra. Entre estas contam-se algumas das mais belas obras corais não só do século xix, mas de todos os tempos — a *Rapsódia,* para contralto solista e coro masculino (1870), a *Schicksalslied* («Canção do destino», 1871), *Nänie* (uma lamentação sobre versos de Schiller, 1881), para coro misto, e a *Gesang der Parzen* («Canção das Parcas», 1883), para coro misto a seis vozes.

**MÚSICA SACRA** — Em meados do século verificou-se, dentro da igreja católica, uma onda de agitação em prol de uma reforma musical a que mais tarde viria a chamar-se «movimento Ceciliano», do nome de Santa Cecília, padroeira da música. O movimento Ceciliano foi, em parte, estimulado pelo interesse romântico pela música do passado e contribuiu, em certa medida, para um ressurgimento daquilo que se julgava ser o estilo *a cappella* do século xvi e para o regresso do canto gregoriano à sua forma primitiva, mas a nova música escrita pelos compositores que se devotaram a estes ideais não foi muita nem muito significativa. A melhor música sacra católica composta na primeira parte do século foi a de Luigi Cherubini, em Paris, e a de Franz Schubert, em Viena. As missas de Schubert em *Lá* e em *Mi* (D. 678, 950)[1] contam-se entre as melhores composições sobre este texto escritas em todo o século xix. Do lado protestante e anglicano podemos citar os salmos de Mendelssohn e os hinos de Samuel Sebastian Wesley (1810-1876). Na Rússia Dimitri Bortniansky (1751-1825), director da capela imperial de Sampetersburgo a partir de 1796, foi o primeiro de uma longa linhagem de compositores que ao longo do século xix desenvolveram um novo estilo de música sacra; este estilo, inspirado nos cânticos modais da liturgia

[1] A melhor forma de identificar as obras de Schubert é através dos números que lhes são atribuídos em *Schubert: Thematic Catalogue of All His Works in Chronological Order,* de Otto Erich Deutsch e Donald R. Wakeling, Londres e Nova Iorque, 1951, correcções e aditamentos de O. Deutsch *in* ML, 34, 1953, 25-32, trad. alemã rev. e aumentada de Walter Dürr, A. Feil, C. Landon *et ai,* sob o título *Franz Schubert: thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge von Otto Erich Deutsch,* Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, 8/4, Kassel, Bärenreiter, 1978.

ortodoxa, tinha um ritmo livre e utilizava uma vasta gama de vozes sem acompanhamento, em coros simples ou duplos de quatro a oito ou mais vozes, com um recurso eficaz à duplicação de oitavas e uma textura rica e solene. As missas e a restante música sacra do parisiense Charles Gounod (1813-1893) foram extremamente apreciadas no seu tempo, mas a sua mistura muito pessoal de piedade e de romantismo moderano teve o infortúnio de ser tão assiduamente (embora involuntariamente) parodiada pelos compositores das gerações seguintes que perdeu todo o valor que pudesse ter tido. A missa mais famosa de Gounod, a *Missa de Santa Cecília* (1885), foi também condenada, em termos litúrgicos, devido à inserção, no último andamento, de frases que normalmente não fazem parte do texto cantado.

**OUTRA MÚSICA SOBRE TEXTOS LITÚRGICOS** — A colisão da energia musical romântica com os temas sacros produziu uma conflagração deslumbrante na *Grande messe des morts (Requiem)* e no *Te Deum* de Hector Berlioz (1803-1869). Trata-se, em ambos os casos, de esplêndidas obras religiosas, embora inadequadas aos serviços litúrgicos. O seu carácter é inteiramente original, já que se trata de sinfonias dramáticas para orquestra e vozes sobre textos poeticamente inspiradores que acontece serem também textos litúrgicos. A tradição a que as duas obras pertencem não é eclesiástica, mas sim profana e patriótica; é nos grandes festivais musicais da Revolução Francesa que vamos encontrar os seus antecedentes. O *Requiem* foi estreado em 1837, o *Te Deum* em 1855. Ambas as obras são de amplas proporções — amplas não apenas na duração e no número de executantes, mas também na concepção grandiosa e no brilho da execução. Vezes sem conta se tem feito referência à orquestra de cento e quarenta executantes, aos quatro coros de metais, aos quatro tantas, aos dez pares de pratos e aos dezasseis timbales que Berlioz prevê para o coro *Tuba mirum* do seu *Requiem* — e muito pouco se tem dito acerca do soberbo efeito musical que o compositor obtém nos momentos, relativamente raros, em que todos estes instrumentos se fazem ouvir simultaneamente. Há dezenas de outros golpes de génio na orquestração do *Requiem:* podemos citar, por exemplo, os acordes para flautas e trombones, alternando como coro masculino, no *Hóstias,* e a exploração ainda mais ampla deste tipo de sonoridades no início do *Agnus Dei;* as linhas melódicas severas dos cornetins ingleses, dos fagotes e dos intrumentos de cordas graves em conjugação com as vozes de tenor em uníssono no *Quid sum miser,* ou o regresso da longa e magnífica melodia do tenor solista no *Sanctus,* onde as frases de cinco compassos das respostas do solista e do coro são pontuadas por intervenções *pianíssimo* do bombo e dos pratos. O *Te Deum* é menos rico em experiências orquestrais originais do que o *Requiem,* mas o estilo é mais amadurecido, e a última parte *(Judex crederis)* é seguramente um dos andamentos mais estimulantes que alguma vez foram escritos para coro e orquestra.

Aquilo que Berlioz fez à margem da igreja tentou Franz Liszt (1811-1886) fazer dentro dela. A sua *missa festiva* para a consagração da catedral de Gran (Esztergom), na Hungria, em 1885, bem como a sua missa para a coroação do rei da Hungria em 1867, são numa escala e num estilo adequados àquilo que Liszt concebia como o ideal da música sacra romântica, ideal que definiu do seguinte modo em 1834:

> A falta de um termo melhor, poderemos designar a nova música por «humanitária». Esta música deve ser piedosa, forte e drástica, conjugando numa escala colossal o teatro

e a igreja, ao mesmo tempo dramática e sacra, esplêndida e simples, cerimonial e séria, ardente e livre, tempestuosa e calma, translúcida e emotiva[2].

Estas dualidades nunca conseguiram caldear-se, na música sacra de Liszt, num estilo plenamente consistente. Foi nalgumas obras mais breves que o compositor mais se aproximou do seu ideal, como na sua versão do salmo **XIII** («Até quando te esquecerás de mim, Senhor?»), para tenor solista, coro e orquestra (1855) e —de uma forma diferente, com muitas passagens «experimentais» no do-mínio da harmonia — na *Via Crucis,* uma vasta obra para solistas, coro e órgão, terminada em 1879, mas que não foi editada nem apresentada ao público durante a vida de Liszt.

Dois compositores italianos, Gioacchino Rossini (1792-1868) e Giuseppe Verdi (1813-1901), deram importantes contributos para a música sacra do século xix. Hoje em dia tende-se a estigmatizar o *Stabat Mater* de Rossini (1832, 1841) como uma uma obra de carácter lírico e, por isso mesmo, desprovida de valor real. É verdade que o estilo teatral em que esta obra foi escrita veio a ser expressamente proibido, em 1903, pela famosa encíclica *Motu próprio* do papa Pio X, mas os critérios fixados por esta encíclica excluem igualmente do uso na igreja as missas de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert e Bruckner, para já não falar das de Berlioz, Liszt e Verdi. O *Stabat Mater* de Rossini é uma composição séria e bem estruturada, contendo alguns excelentes trechos corais (especialmente no primeiro e no último andamento), a par das mais discutíveis árias de ópera, mas nem o compositor nem o público do seu tempo consideravam que o estilo dessas árias fosse irrevente ou inadequado à natureza da obra. A sua *Petite messe* é outro bom exemplo de música sacra oitocentista.

O *Requiem* de Verdi (1874) foi composto em memória de Alessandro Manzoni (1785-1873), autor de *Ipromesi sposi (Os Noivos),* o romance italiano mais famoso do século xix. O *Requiem* é uma obra grandiosa, profundamente comovente e dramática e ao mesmo tempo perfeitamente católica no espírito.

Anton Bruckner (1824-1896) conseguiu como nenhum dos seus antecessores conjugar os recursos espirituais e técnicos da sinfonia do século xix com uma abordagem reverente e litúrgica dos textos sagrados. As suas missas e sinfonias têm muitas características e mesmo alguns temas musicais comuns. Indivíduo solitário, simples, extremamente devoto, Bruckner possuía profundos conhecimentos de contraponto; foi organista da catedral de Linz e a partir de 1867 organista da corte em Viena.

**NAWM 143 — ANTON BRUCKNER,** *Virga Jessé*

Este motete *a cappella é* num *stile antico* modernizado. As linhas diatónicas simples cantadas por cada uma das vozes são, no entanto, enganadoras, pois as texturas, as harmonias e as modulações que delas resultam estão cheias de surpresas que antecipam a escrita coral do século xx.

A missa em *Ré* menor foi composta em 1864, a missa em *Fá* menor (a mais longa das duas) em 1867; como todas as outras obras de Bruckner, ambas foram objecto de numerosas revisões antes de serem publicadas. A influência do movimento Ceciliano evidencia-se nalguns motetes de Bruckner, como, por exemplo, no gradual rigorosamente modal *Os justi* (1879), para coro sem acompanhamento.

[2] Reed. *in* Liszt, *Gesammelte Schriften,* Leipzig, 1881, 2, 55-57.

Uma obra única no género, de características neomedievais, é a breve missa em *Mi* menor (1866; publicada em 1890) para coro a oito vozes e quinze instrumentos de sopro (dois oboés, dois clarinetes, dois fagotes, duas trompetas, quatro trompas, três trombones). As únicas composições sacras do final do século xix comparáveis a esta missa são os motetes *a cappella* Opp. 74 e 110 de Brahms, que têm com o coral luterano uma relação semelhante à que existe entre a missa de Bruckner e o cantochão de Roma. As últimas composições sacras de Bruckner foram o *Te Deum* em *Dó* maior (1884) e o salmo CL (1892), ambos para solistas, coro, órgão e orquestra completa.

A **ORATÓRIA ROMÂNTICA** — Floresceu, em particular, nos países protestantes, Inglaterra e Alemanha, e desenvolveu-se segundo linhas que estavam já traçadas no século **XVIII**. Podemos defini-la como uma obra de carácter dramático, geralmente sobre um tema bíblico ou sobre outros temas sacros, mas, enquanto obra dramática livre das limitações da movimentação cénica, a oratória pode ter uma amplitude épica e contemplativa que não seria possível na ópera. A oratória pode, assim, aspirar a tratar temas como os que são abordados em *O Juízo Final* (1826), de Ludwig Spohr (1784-1859), em *Christus* (1856), de Liszt, *Beatitudes* (1879), de Cesar Franck, ou *Redenção* (1882) e *Mors et vita (Morte e Vida,* 1885), de Gounod; estas duas últimas obras foram escritas especialmente para o festival de Birmingham, em Inglaterra. Mais claramente dramáticas e descritivas são as duas populares oratórias de Mendelssohn, *S. Paulo* (1836) e *Elias (*1846; também escrita para Birmingham), e *A Lenda de Santa Isabel* (1857-1862), de Liszt. Berlioz, como habitualmente, constitui um caso à parte, com a sua *Enface du Christ (A Infância de Cristo,* 1854), de atmosfera mais graciosa e pitoresca do que propriamente sacra.

A grande força da oratória residiu na sua utilização do coro, sendo, neste aspecto, é evidente a sua dívida para com a forma estabelecida por Haendel. Mendelssohn conseguiu, tal como Haendel, escrever música coral que «soa», como, por exemplo, os coros *Baal* ou o requintado *Ele vela por Israel,* da oratória *Elias.* Infelizmente, a maior parte dos seus muitos imitadores e sucessores, em Inglaterra e no continente, não tinham o mesmo dom, ou, se o tinham, faltou-lhes a imaginação e o bom gosto de Mendelssohn. A escrita coral de Gounod, Liszt e Franck é demasiado uniformemente homofónica para ser sempre eficaz, e os únicos compositores de primeira grandeza que igualaram Mendelssohn na mestria técnica foram Bruckner e Brahms.

O *Requiem Alemão* (1868), de Brahms, para soprano e barítono solistas, coro e orquestra, utiliza como texto não só a letra do *Requiem* em latim, como também algumas passagens bíblicas de meditação e consolo em alemão, admiravelmente escolhidas pelo próprio compositor. A música de Brahms, tal como a de Schütz e de Bach, é inspirada por uma profunda inquietação ante o destino mortal do homem e pela sua esperança de salvação, mas no *Requiem Alemão* estes pensamentos solenes são expressos com uma grande intensidade de sentimento e revestem-se das cores opulentas da harmonia oitocentista, sempre estruturadas por uma ampla arquitectura formal e guiadas por uma apurada sensibilidade para os efeitos corais e orquestrais.

## Bibliografia

*V. bibliografia no final do capítulo 17.*

# 17

## *O século xix: música instrumental*

## O piano

O piano do século xix era já um instrumento muito diferente daquele para que Mozart escrevera. Remodelado, aumentado e tecnicamente melhoçado, era agora capaz de produzir um som pleno e firme a qualquer nível dinâmico, de responder em todos os aspectos às exigências de expressividade e do mais extremo virtuosismo. O piano foi o instrumento romântico por excelência.

No início do século existiam duas escolas diferentes de execução pianística: uma sublinhando a clareza da textura e a fluência técnica, era representada por Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), talentoso discípulo de Mozart; a outra, a que, sem dúvida, pertencia Beethoven, sublinhava a sonoridade plena, a amplitude dinâmica, os efeitos orquestrais, a execução dramática e riqueza dos recursos técnicos. Ambos os estilos estão presentes na obra de um influente compositor, pianista e professor — e, a partir de 1709, em Londres, fabricante de pianos —, o italiano Muzio Clementi. O seu famoso *Gradus ad Parnassum,* publicado em 1817-1826, compõe-se de cem estudos «em estilo severo e livre», ou seja, estudos contrapontísticos e virtuosísticos; Beethoven foi um grande admirador das suas numerosas sonatas (v. NAWM 109).

A medida que aumentava o nível de exigência técnica e iam surgindo, ao longo do século, novos estilos de música para piano, foram nascendo também novas escolas de execução e composição. A elegância e o sentimento, a luminosidade e a clareza eram os grandes objectivos de John Field (1782-1837), discípulo de Clementi, de Adolf von Henselt (1814-1899) discípulo de Hummel e (na maior parte das peças) de Chopin, cujas primeiras obras evidenciam uma particular influência do estilo de Hummel. Outros pianistas visavam antes de mais o impacto, a audácia e os

*Grande piano de Anton Walter e filho, c. 1810 (Universidade de Yale, colecção de instrumentos musicais)*

efeitos espectaculares. As figuras que mais se destacaram nesta tendência foram Friedrich Kalkbrenner (1785-1849), Sigismund Thalberg (1812-1871) e o americano Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) — todos pianistas de sucesso, mas, enquanto compositores, figuras decididamente de segundo plano. Um terceiro grupo compunha-se dos grandes virtuosos do século xix, notáveis pelos seus dotes técnicos e interpretativos, os «titãs do piano»: Franz Liszt, Anton Rubinstein (1829-1894), Hans von Bülow (1830-1894) e Karl Tausig (1841-1871). Destes quatro, Liszt e Rubinstein destacaram-se também como compositores e Bülow como maestro.

Os melhores compositores e executantes do século xix procuraram evitar os dois extremos: o sentimento da música de salão e as exibições técnicas supérfluas. Entre aqueles cujo estilo e cuja técnica foram essencialmente determinados pela substância musical, sem ornamentos inúteis ou manifestações supérfluas de *bravura,* podemos citar os nomes de Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms e Clara Wieck Schumann (1819-1896).

Boa parte da música romântica para piano foi escrita em formas de dança ou sob a forma de breves peças líricas. Estas últimas têm uma grande diversidade de nomes e sugerem quase sempre uma atmosfera ou um cenário romântico, por vezes especificado no próprio título. As principais obras mais longas foram os concertos, as variações, as fantasias e as sonatas, embora muitas destas últimas possam ser consideradas como conjuntos de peças de carácter, e não tanto como sonatas no sentido clássico do termo.

## Música para piano

Os **PRIMEIROS COMPOSITORES ROMÂNTICOS** — As obras para piano de Carl Maria von Weber (1786-1826) incluem quatro sonatas, dois concertos e a mais conhecida *Concertstück* em *Fá* menor para piano e orquestra (1821), além de muitas peças mais breves, nomeadamente o *Convite à Dança* (1816), que tem sido tocado por sucessivas gerações de pianistas. O estilo de Weber é ritmado, pitoresco, cheio de contrastes e tecnicamente brilhante, mas sem grande profundidade de conteúdo.

No início do século xix floresceu na Boémia uma escola de pianistas de características próprias. Jan Ladislav Dussek ficou conhecido em toda a Europa, em particular, pelas suas sonatas, de que algumas passagens contêm exemplos notáveis da harmonia do primeiro período romântico (v. N A W M 110). Jan Vaclav Tomásek (1774-1850) e o seu discípulo Jan Hugo Vorisek (1791-1825) escreveram breves peças líricas para piano com títulos como *écloga, rapsódia* ou *impromptu* («improviso»). As obras mais notáveis de Vorisek são a sua sonata para piano Opus 20 e uma excelente sinfonia em *Ré* maior (1821); o compositor viveu em Viena a partir de 1813 e a sua música exerceu uma influência assinalável sobre a de Schubert.

**FRANZ SCHUBERT** — Além de inúmeras marchas, valsas e outras danças, Schubert escreveu catorze pequenas peças para piano a que os seus editores deram os modestos títulos de *impromptu* ou *momento musical:* Das grandes obras para piano, as mais importantes são as onze sonatas completas e uma fantasia em *Fá* menor (1822) sobre um tema adaptado da canção *Wanderer.* Importantes são também os seus muitos duetos, em particular o *Grand Duo* (D. 812), a fantasia em *Fá* menor (D. 940) e o rondo em *Lá* maior (D. 951). Schubert não escreveu concertos. Os seis *moments musicaux* (D. 789) e os oito *impromptus* (D. 899, 935) ocupam na música para piano um lugar análogo ao que os seus *Lieder* têm no reportório vocal. Comunicando cada qual um estado de espírito diferente, estas obras tornaram-se um modelo para todos os ulteriores compositores românticos de peças intimistas. A *Wanderer Fantasie* (D. 760) é praticamente a única composição de Schubert para piano que levanta ao executante dificuldades técnicas consideráveis. E em quatro andamentos, como uma sonata; os andamentos estão ligados entre si e o conjunto centra-se no adágio e variações, cujo tema também aparece, sob diversas formas, nos outros três andamentos da obra.

Nas sonatas Schubert parece ter sofrido maior influência de Haydn e de Mozart do que de Beethoven. A forma externa nunca se afasta dos modelos clássicos, mas o clima é mais lírico do que dramático; as melodias, expansivas, não se prestam a um desenvolvimento motívico. Alguns dos andamentos lentos poderão ter sido editados como *impromptus* ou *moments musicaux* — por exemplo, os das sonatas em *Si* maior, Opus 147 (D. 575), e em *Lá* maior, Opus 120 (D. 664). As três sonatas de 1825-1826, em *Lá* menor, *Ré* maior e *Sol* maior (Opp. 42, 53 e 78 = D. 845, 850, 894), são de maiores proporções do que as anteriores, mas não radicalmente diferentes no carácter; Schumann escreveu que «todas estas três sonatas de Schubert merecem ser chamadas 'magistrais', mas a terceira parece-nos a mais perfeita, tanto na forma como no espírito».

Nas suas três últimas sonatas para piano, de 1828, Schubert teve, sem dúvida, em mente a música de Beethoven, como o demonstra o tempestuoso primeiro andamento da sonata em *Dó* menor (D. 958) e o início do *finale* da sonata em *Si* (D. 960), que começa como o *finale* do quarteto Opus 130 de Beethoven. Mas trata-se de semelhanças superficiais; Schubert nunca se revelou tão independente, nunca foi a tal ponto o mestre incomparável do lirismo como nestas sonatas, sobretudo na última *(Sih,* que é, sem dúvida alguma, a sua maior obra para piano. Uma longa melodia cantante dá início ao primeiro andamento (exemplo 17.1); a secção do tema secundário e o desenvolvimento introduzem modulações que não se concretizam; as sonoridades estão perfeitamente espaçadas, do princípio ao fim. O andamento lento é em *Dói* menor (a tonalidade enarmónica do terceiro grau abaixado), com uma

secção intermédia em ***Lá*** maior; o ritmo ***ostinato,*** com delicadas variações, que caracteriza este andamento, é bem típico de Schubert, como o são as suspensões expressivas e as inesperadas oscilações entre o modo maior e menor na ***coda.***

*Exemplo 17.1 — Franz Schubert, sonata em* Sib»: *introdução*

**FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY** (1809-1847) — Foi ele próprio um virtuoso do piano. A sua música para piano requer uma grande fluência técnica, mas, de um modo geral, o estilo é elegante e sensível, pouco dado à violência ou ao excesso da ***bravura.*** Entre as composições mais longas para piano contam-se dois concertos, um dos quais, o concerto em ***Sol*** menor, foi durante muito tempo uma das peças preferidas dos pianistas, três sonatas, prelúdios e fugas, variações e fantasias. Os prelúdios e fugas evidenciam o interesse de Mendelssohn pela música de Bach.

A mais perfeita das obras longas para piano de Mendelssohn são as ***Variantes sérieuses,*** em ***Ré*** menor, Opus 54 (1841). Uma certa leveza feérica e uma grande limpidez, em andamentos construídos à maneira de ***scherzos,*** que caracterizam de forma inconfundível a música de Mendelssohn, são bem ilustradas pelo conhecido ***andante e rondo capriccioso,*** que o compositor terá, provavelmente, escrito com 15 anos apenas; numa veia semelhante, mas com maior brilho, é o ***capriccio*** em ***Fá$*** menor, Opus 5 (1825). As obras para piano de Mendelssohn que gozaram de maior popularidade foram as quarenta e oito peças breves publicadas a espaços em seis volumes sob o título genérico de ***Canções sem Palavras*** (os nomes por que hoje conhecemos cada uma das peças foram, na sua maioria, postos pelos editores). O título em si é bem característico do período romântico. Aqui, a par de algumas melodias que actualmente nos parecem ultrapassadas e sentimentais, encontramos muitos exemplos notáveis de peças breves para piano bem características do romantismo, revelando-nos um Mendelssohn na sua melhor forma: a ***Canção da Gôndola,*** em ***Lá*** menor (Opus 62, n.° 5), o delicioso ***presto*** em ***Dó*** maior conhecido como ***Canção de Fiar*** (Opus 67, n.° 4), o ***duetto*** em ***Lá/>*** (Opus 38, n.° 6), ou a melodia suavemente melancólica em ***Si*** menor Opus 67, n.° 5. A harmonia de Mendelssohn não é fértil nas deliciosas surpresas que encontramos em Schubert, e as suas melodias, ritmos e formas também não apresentam muitas feições inesperadas.

Os três prelúdios e fugas e as seis sonatas para órgão de Mendelssohn contam-se entre as poucas contribuições relevantes do período romântico para o reportório desse instrumento. A maior parte dos andamentos das sonatas foram incialmente escritos como solos independentes e só mais tarde agrupados sob a forma como hoje os conhecemos. Características notáveis das sonatas são a frequência da escrita fugada e a utilização de melodias de corais luteranos, em particular no primeiro andamento da terceira sonata e nos dois primeiros andamentos da sexta sonata.

**ROBERT SCHUMANN** — Após ter concluído os estudos universitários de Direito, Schumann dedicou-se com entusiasmo à carreira de pianista de concerto. Uma lesão na mão esquerda pôs, no entanto, fim a esta carreira; Schumann concentrou então todas as energias na actividade de composição e no seu trabalho no *Neue Zeitschrift für Musik (Novo Jornal de Música),* de Leipzig, de que foi director de 1834 a 1844. Os seus ensaios e críticas desempenharam um papel importante no movimento romântico; foi um dos primeiros a reconhecer o génio de Chopin, de Brahms e da música instrumental de Schubert. Todas as composições que Schumann publicou até 1840

**SCHUMANN RELATA A SUA DESCOBERTA DA SINFONIA EM *DÓ* MAIOR DE SCHUBERT***

*Devo dizer desde já que quem não conheça ainda esta sinfonia sabe muito pouco sobre Schubert; e, quando consideramos tudo o que este compositor deu à arte, este elogio poderá a muitos parecer exagerado. Em parte, sem dúvida, porque os compositores têm inúmeras vezes ouvido dizer, para seu grande desgosto, que farão melhor — depois de Beethoven — «em se absterem da forma sinfónica».*

*[...] Ao ouvir a sinfonia de Schubert e a sua luminosa e pujante vida romântica, a cidade [de Viena] cristaliza-se ante os meus olhos, e apercebo-me de que tal obra só poderia ter nascido nestas paragens [...] Ninguém pode negar que o mundo exterior, hoje cintilante, amanhã sombrio, muitas vezes agita profundamente os sentimentos do poeta ou do músico; e ninguém pode negar, ao ouvir esta sinfonia, que ela nos revela algo mais do que a simples beleza de uma canção, a simples alegria e tristeza, tal como a música as tem expressado de cem maneiras diferentes, conduzindo-nos a regiões que, tanto quanto a nossa memória alcança, nunca antes explorámos. Para se entender isto há que ouvir a sinfonia. Nela encontramos, a par dos mais magistrais recursos técnicos da composição, a vida em cada uma das suas veias; as mais subtis gradações de colorido; uma presença constante do sentido; uma expressão rigorosa de todos os pormenores, e no conjunto o romantismo que outras obras de Franz Schubert já nos deram a conhecer.*

*E depois as proporções divinas da sinfonia, como as de um longo romance em quatro volumes, talvez de Jean Paul, que também nunca conseguiu chegar a uma conclusão, e isto pela melhor das razões — permitir ao leitor que a atinja por si. Como é refrescante esta sensação de abundância, tão contrária à experiência que temos de outros casos, em que sempre receamos chegar ao fim desiludidos e em que muitas vezes o desapontamento nos entristece.*

*** Schumann descobriu o manuscrito inédito da sinfonia em *Dó* maior numa visita que fez ao irmão de Schubert, Ferdinand. Graças à intervenção de Schumann, a sinfonia foi executada em Leipzig, nos concertos Gewandhaus.**

**In *Neue Zeitschrift für Musik* 12, 1840, 82-83, trad. de Paul Rosenfeld, *in* Robert Schumann, *On Music and Musicians.* ed. Konrad Wolff, Nova Iorque, Norton, 1946, pp. 108-111.**

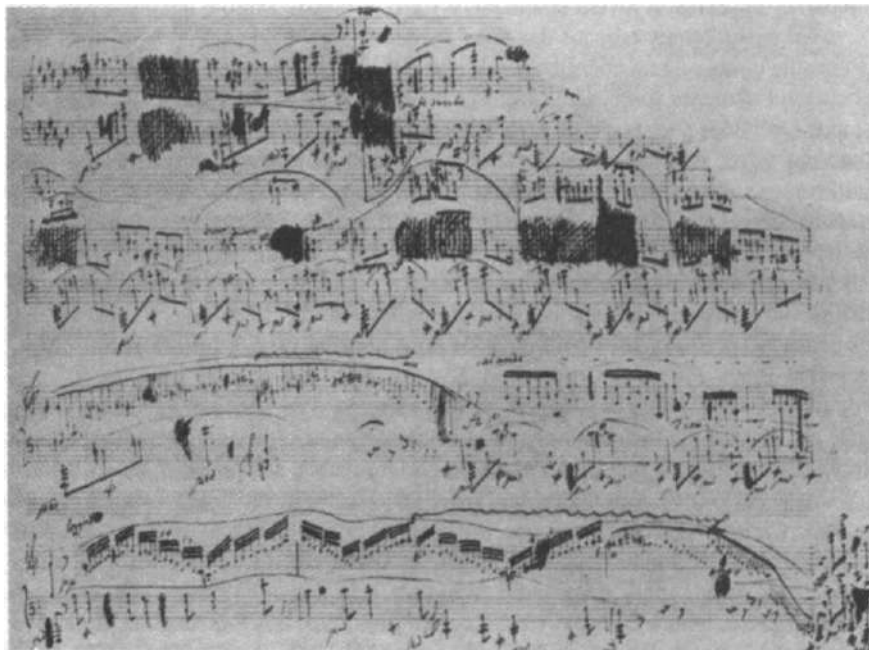
(Opp. 1-23) eram para piano, as quais incluem a maior parte das suas obras importantes para este instrumento, com excepção do único concerto que escreveu (1845). Este concerto, a fantasia em *Dó* menor, Opus 17 (1836), e a série de variações intitulada *Estudos Sinfónicos* (1834) são as mais relevantes de entre as suas obras longas para piano, embora também tenha escrito outras séries de variações e três sonatas. O resto da produção para piano compõe-se de breves peças de carácter, que Schumann muitas vezes agrupou em ciclos frouxamente estruturados com títulos como *Papillons* (borboletas), *Carnaval, Fantasiestücke* (peças fantásticas), *Kinderscenen* (cenas da infância), *Kreisleriana, Novelletten, Nachtstück* (nocturnos), *Faschingsschwank aus Wien* (Carnaval em Viena). No *Album para os Jovens* (publicado em 1848) estão reunidas pequenas peças cativantes para crianças.

Os títulos, tanto das colectâneas como de cada uma das peças, sugerem a intenção de Schumann de que a sua música não fosse considerada simplesmente como uma sequência estruturada de sons, pretendendo que de algum modo evocasse fantasias poéticas extramusicais ou a transposição de formas literárias para o domínio da música. Esta atitude era característica da época, não sendo a sua relevância afectada pelo facto de, segundo o próprio Schumann reconhecia, a música ser geralmente escrita antes de ter em mente o título. A sua música encarna, mais plenamente do que a de qualquer outro compositor, a profundidade, as contradições e as tensões do espírito romântico; é alternadamente ardente e sonhadora, veemente e visionária, caprichosa e erudita. Nos seus escritos e nas *Davidsbundlertänze* as diferentes facetas da sua natureza foram personificadas nas figuras imaginárias de Florestan, Eusebius e Raro, membros da *Davidsbund,* uma liga que foi buscar o nome ao David da Bíblia e que lutava contra os filisteus da música — Florestan, o revolucionário impulsivo, Eusebius, o jovem sonhador, e Raro, o mestre sábio e amadurecido. Em *Carnaval* encontrámos esboços das duas primeiras personagens. Podemos dizer que é Florestan quem fala no enérgico *finale* dos *Estudos Sinfónicos,* Eusebius na ária da sonata em *Fá$* menor (baseada na melodia de uma das primeiras canções), e Raro nos estudos canónicos para piano de pedais, Opus 56, e nas fugas Opp. 60,72 e 126, bem como nas vozes internas subtilmente contrapontísticas e nas passagens fugadas de muitas outras obras para piano de Schubert.

A influência de Bach sobre o estilo de Schumann é particularmente evidente na música que o compositor escreveu a partir de 1842. Schumann estudou de forma sistemática a música de Beethoven e de Bach e aconselhou sempre os outros compositores a fazerem o mesmo. Um dos conselhos que dava aos jovens músicos era o seguinte: «Toca diligentemente fugas de bons mestres, especialmente as de Johann Sebastian Bach. Faz *d'O Cravo Bem Temperado* o teu pão de cada dia e virás certamente a ser um bom músico.» A música para piano de Schumann, embora esteja longe de ser fácil de tocar, nunca procura impressionar o ouvinte através de meras exibições de virtuosismo. É, no entanto, perfeitamente adequada ao instrumento.

**FRÉDÉRIC CHOPIN** — As composições de Frédéric Chopin (1810-1849) são quase exclusivamente para piano. As suas principais obras são dois concertos e algumas outras peças longas para piano com orquestra, três sonatas, vinte e sete estudos, quatro *scherzos,* quatro baladas, vinte e quatro prelúdios, três *impromptus,* dezanove nocturnos, numerosas valsas, mazurcas e *polonaises,* uma barcarola em *Fá§,* uma *berceuse* em *Rei'* e uma fantasia em *Fá* menor.

Embora Chopin tenha vivido em Paris a partir de 1831, nunca deixou de amar a sua Polónia natal nem de se preocupar com as vicissitudes da história desse país. As suas mazurcas, impregnadas dos ritmos, harmonias, formas e particularidades melódicas da música popular polaca (se bem que, de um modo geral, não sejam directamente citados quaisquer temas folclóricos polacos), contam-se entre os primeiros e melhores exemplos de música romântica inspirada pelas linguagens nacionais. A quarta aumentada, «lídia», especialmente característica da música popular polaca, está presente já nas primeiras obras de Chopin. As *polonaises* de Chopin podem também, até certo ponto, ser consideradas como uma manifestação nacional. Uma vez que esta forma musical de origem polaca já fazia parte do reportório da Europa ocidental desde a época de Bach, tinha adquirido, como não podia deixar de ser, um carácter bastante convencional, mas algumas *polonaises* de Chopin conseguem reavivar a chama do espírito cavaleiresco e heróico do seu país natal — em particular as *polonaises* em L# (Opus 53) e em *Fáf* menor (Opus 44).

A maior parte das peças de Chopin têm um carácter introspectivo e, no âmbito de uma estrutura formal bem definida, sugerem um carácter de improvisação. Embora Chopin tenha sido um pianista de concerto, não era um intérprete excessivamente teatral, e é provável que outros virtuosos tenham sublinhado mais enfaticamente a faceta heróica da sua música do que ele próprio conseguiu fazê-lo e talvez mais enfaticamente do que ele desejaria. Todas as obras exigem, porém, do executante não só uma técnica impecável, como também uma utilização imaginativa dos pedais e uma aplicação discreta do *tempo rubato,* que o próprio Chopin definiu como uma ligeira aceleração ou atraso no fraseado da mão direita enquanto o acompanhamento da mão esquerda prossegue rigorosamente a tempo.

*Manuscrito-autógrafo da barcarola em* Fáf, *Opus 60 (1846), de Chopin, última página*

Os nocturnos, ***impromptus*** e prelúdios são as obras mais intimistas de Chopin. Tanto o nome como a concepção geral dos nocturnos têm origem no compositor e pianista irlandês John Field. O mestre de Field, Clementi, levou-o a Sampetersburgo numa ***tounée*** de concertos em 1802 e ajudou-o a fixar-se nessa cidade. O estilo fluente e límpido da sua soberba técnica pianística, que tanto impressionou Liszt quando teve ocasião de o ouvir em Paris, reflecte-se nos nocturnos, cujo primeiro foi publicado em 1814. O nocturno n.° 5, em tem uma longa e lírica linha melódica da mão direita que não esconde a sua dívida para com a ópera italiana, em particular a ópera de Bellini; a mão esquerda faz o acompanhamento em acordes quebrados amplamente espaçados.

Os prelúdios foram compostos numa ópera em que Chopin se encontrava profundamente imerso na música de Bach. Como os prelúdios ***d'O Cravo Bem Temperado,*** estas ilustrações de estados de ânimo, breves e nítidas, abarcam todas as tonalidades maiores e menores, embora a sucessão escolhida por Chopin se baseie no círculo de quintas ***(Dó*** maior-Lá menor-So/ maior-Mí menor, e assim sucessivamente). As ricas harmonias e modulações cromáticas de Chopin, que viriam a influenciar os compositores das gerações seguintes, são evidentes em muitos prelúdios, talvez especialmente nos n.°* 2, 4 e 8 e nas secções intermédias dos n.°* 14 e 24.

Os aspectos fundamentais do estilo de Chopin manifestam-se, em moldes mais amplos, nas baladas e nos ***scherzos.*** Aparentemente, foi ele o primeiro compositor a aplicar o termo ***ballade*** a uma peça instrumental; as suas obras nesta forma (em particular a Opus 23, em ***Sol*** menor, e a Opus 52, em ***Fá*** menor) captam o encanto e o ardor das baladas narrativas do grande poeta oitocentista polaco Adam Mickewicz, combinando estas qualidades com essa espontaneidade indefinível, essas inflexões sempre novas da harmonia e da forma, que são uma característica distintiva de Chopin. Os principais ***scherzos*** são a Opus 20, em ***Si*** menor, e a Opus 39, em ***Dói*** menor. Nos ***scherzos*** de Chopin não encontramos quaisquer vestígios das conotações originais deste género, ligadas à ideia de brincadeira; trata-se de obras inteiramente sérias, vigorosas e apaixonadas, organizadas — tal como as baladas — em estruturas compactas que derivam naturalmente das ideias musicais. De proporções igualmente amplas, mas mais variada no conteúdo, é a grande fantasia em ***Fá*** menor (Opus 49), digna companheira das obras do mesmo nome de Schubert e Schumann. A ***polonaise-fantaisie*** (Opus 61), última grande obra de Chopin, tem uma estrutura ainda mais livre; tanto esta obra como a sonata para violoncelo (Opus 65) apontam caminhos que o compositor teria, provavelmente, explorado se tivesse vivido mais tempo.

**NAWM 125 — JOHN FIELD, NOCTURNO EM *Lá* MAIOR, N.° 8**
**NAWM 126 — FRÉDÉRIC CHOPIN, NOCTURNO EM MAIOR, OPUS 9, N.° 2**

**O** nocturno de Field apresenta um certo número de analogias com o de Chopin, em particular a sexta maior ascendente, o expressivo mordente e a ornamentação cromática da melodia sobre um acompanhamento de barcarola [exemplo 17.2, ***a)].*** A ornamentação desta linha melódica [exemplo 17.2, ***b)]*** deriva da ornamentação e das ***cadenzas*** introduzidas pelos cantores de ópera e retomadas pelos pianistas nas suas variações improvisadas sobre árias famosas, muitas das quais chegaram até nós sob a forma de peças publicadas. Embora Field tenha antecipado alguns maneirismos de Chopin, não conseguiu igualar a rica imaginação harmónica que tão vigorosamente suporta as linhas melódicas líricas deste último compositor, como sucede neste nocturno em ***MÁ***

*Exemplo 17.2— John Field, nocturno n.° 8*

Os estudos de Chopin (doze incluídos na Opus 10, outros doze na Orjus 25 e três sem números) são marcos importantes na história da música para piano. *Etude,* ou estudo, é, como o próprio nome indica, uma peça primariamente destinada ao aperfeiçoamento da técnica de execução; por conseguinte, cada estudo é, regra geral, consagrado a uma determinada aptidão técnica e baseia-se num único motivo musical. Dos milhares de estudos para piano escritos no século xix, os de Chopin foram os primeiros a conjugar com êxito este objectivo prático com um conteúdo artístico relevante; e Liszt e Brahms seguiram os passos de Chopin neste domínio. Os estudos de Chopin são excelentes exercícios de técnica e, ao mesmo tempo, poemas musicais extremamente concentrados, cujos temas o compositor se absteve cuidadosamente de definir.

A *berceuse* (Opus 57) é como um nocturno ornamentado sobre harmonias de tónica dominante, enquanto a barcarola (Opus 60) é uma abordagem ampla de temas líricos com ornamentação flamejante. As sonatas em *Sil* menor (Opus 35) e 5/ menor (Opus 58) são sonatas no sentido romântico do termo — pouco convencionais no domínio da forma, com uma considerável disparidade estilística entre os andamentos, mas ainda assim dramáticas e comoventes. Os concertos em *Mi* menor (Opus 11) e *Fá* menor (Opus 21) são obras relativamente precoces do compositor (datam, respectivamente, de 1830 e 1829). Contêm alguns belos trechos de escrita pianística, em particular nos andamentos lentos, mas o efeito de conjunto é mais o de um solo de piano com acompanhamento e interlúdios orquestrais do que o de uma divisão equitativa do material musical.

**FRANZ LISZT** — A carreira de Franz Liszt foi uma das mais brilhantes da era romântica. Nascido na Hungria, filho de um funcionário que trabalhou ao serviço do príncipe Nicolau Esterházy, estudou piano com Carl Czerny em Viena e iniciou aos 11 anos de idade uma carreira fulgurante de virtuoso do piano, que se prolongou, com raras interrupções, até 1848. Durante a maior parte deste período fixou residência em Paris. De 1848 a 1861 foi director musical da corte de Weimar, onde promoveu as novas tendências musicais, dirigindo muitas obras importantes, entre as quais a ópera *Lohengrin,* de Wagner, em 1850. A sua fama como pianista, maestro e compositor vieram somar-se as honrarias que toda a Europa lhe prodigalizou e a aura que lhe adveio das várias ligações amorosas com senhoras da alta sociedade. De 1861 até cerca de 1870 Liszt residiu a maior parte do tempo em Roma, onde tomou ordens menores na igreja católica; o resto da vida repartiu-a entre Roma, Weimar e Budapeste.

A carreira cosmopolita de Liszt reflectiu-se no ecletismo da sua música. Muitos factores diferentes contribuíram para a formação do seu estilo. O primeiro foi a herança húngara, manifesta não apenas nas composições baseadas ou inspiradas em melodias nacionais, mas também no seu temperamento ardoroso, dinâmico e impulsivo. A este pano de fundo veio sobrepor-se a formação musical vienense dos primeiros anos e a forte influência do romantismo literário parisiense e do ideal parisiense da música programática, encarnado na figura de Berlioz. Quase tudo o que Liszt compôs tem um título explicitamente programático ou facilmente poderia tê-lo. O seu

*Hector Berlioz e Carl Czerny (de pé), com Liszt ao piano e o violinista Heinrich Wilhelm Ernst à direita. O criador desta litografia, datada de 1846, Joseph Kriehuber (1800-1876) observa a cena, sentado à esquerda (Kassel, colecção particular)*

estilo de escrita para piano inspirou-se no de Chopin, a quem foi buscar o seu reportório de efeitos pianísticos — enriquecendo-o com novos efeitos de sua própria lavra —, bem como o lirismo das linhas melódicas, o emprego do *rubato* na execução e as inovações harmónicas, que Liszt levou ainda mais longe. Algumas das últimas composições, em particular, contêm acordes e modulações especialmente avançados.

Em Paris Liszt sofreu o fascínio de uma das figuras mais hipnóticas e ao mesmo tempo um dos maiores artistas da música do século xix, o violinista italiano Niccolò Paganini (1782-1840). Estimulado pelo fabuloso virtuosismo técnico de Paganini, resolveu-se a operar milagres semelhantes com o piano e levou a técnica deste instrumento aos limites mais extremos, quer na execução, quer nas composições que escreveu. As suas inovações técnicas, no entanto, nem sempre tinham por objectivo

uma mera exibição virtuosística, antes procuravam criar uma retórica musical adequada aos desígnios expressivos do compositor. Há em Liszt um curioso dualismo, a que já nos referimos quando analisámos a sua música sacra e que talvez seja característico de todo o temperamento romântico: Liszt foi um virtuoso grandiloquente, por vezes mesmo bombástico, mas foi também um amigo generoso e cordial dos outros artistas.

Uma proporção considerável da música para piano de Liszt consiste em transcrições ou arranjos — fantasias sobre árias de ópera e transcrições de canções de Schubert, sinfonias de Berlioz e Beethoven, fugas para órgão de Bach, excertos dos dramas musicais de Wagner, e assim sucessivamente. Estas peças foram muito úteis no seu tempo, e não devemos de modo nenhum subestimá-las. Deram a conhecer peças musicais importantes a pessoas que poucas ou nenhumas oportunidades tinham de entrar em contacto com as obras originais; além disso, a transposição de obras orquestrais para piano revelou novas potencialidades deste instrumento. Uma segunda categoria dentro da música para piano de Liszt abarca as composições que utilizam livremente melodias de carácter nacional; entre elas destacam-se as dezanove rapsódias húngaras — se bem que aquilo que Liszt e outros compositores oitocentistas entendiam por «húngaro» não fosse o folclore genuinamente húngaro, mas antes a música cigana.

Para piano e orquestra escreveu dois concertos *(M^>* maior, *Lá* maior), uma fantasia húngara (desenvolvimento da 14.ª rapsódia) e a *Totentanz* («Dança da morte»), paráfrase do cantochão *Dies irae.* Entre os estudos para piano destacam-se os doze temíveis *Études d'exécution transcendante.* Originalmente publicados, em 1826, como simples exercícios, só adquiriram o extraordinário nível de dificuldade técnica na versão de 1839, tendo ainda recebido títulos individuais na última edição, relativamente mais fácil, de 1852. O estudo n.° 4, *Mazeppa,* um dos mais frequentemente executados, tinha já título em 1847, mas veio a ser mais tarde desenvolvido e orquestrado, dando origem ao poema musical sobre o herói de Vítor Hugo.

**NAWM 127 — FRANZ LISZT,** *Études d'exécution transcendante: H."* **4,** *Mazeppa*

Após um *allegro* introdutório à maneira de uma *toccata,* incluindo figurações sobre a escala menor harmónica, temos uma série de variações sobre uma melodia — mais propriamente, transformações — na qual se sucedem diferentes estados de espíritos: marcial (comp. **7-61),** lírico **(62-114),** jocoso **(115-35)** e decidido **(136** até ao fim). Uma textura característica deste estudo é a de acordes amplamente espaçados em ambas as mãos, anunciando a melodia principal e a respectiva progressão harmónica, acordes que são sustentados pelo pedal enquanto ambas as mãos preenchem o registo intermédio com progressões cromáticas de passagem (comp. **7-22, 31-59).** Outra textura é a de oitavas em ambas as mãos, amplamente espaçadas em movimento paralelo; há um momento em que se verifica entre as duas mãos uma alternância das duas formas diferentes da escala de tons inteiros, com meio-tom de intervalo entre si (comp. **61).** Um terceiro processo requer que o executante delineie a melodia com o polegar, sobre acordes harpejados da mão esquerda, enquanto a mão direita desenha a harmonia em terceiras e quartas (comp. **62-78).**

Duas outras séries de estudos que merecem ser referidas são as seis transcrições dos caprichos de Paganini para violino solista, publicados sob a forma final em 1851 (incluindo *La campanella)* e três *Études de concert* (1848).

*Exemplo 17.3 — Franz Liszt, concerto para piano n.º 1 em Mi♭: transformações temáticas*

O concerto para piano em *MÍ>* de Liszt foi terminado em 1849 e revisto em 1855, tomando a forma que hoje conhecemos. Os quatro andamentos ligam-se entre si através de temas que vão sofrendo transformações de andamento para andamento. Na verdade, este concerto é uma das aplicações mais sistemáticas do método de transformação temática de Liszt. O exemplo 17.3 mostra de que modo o tema do

***quasi adagio*** vai sendo modificado nas subsequentes aparições, passando da atmosfera misteriosa à lírica e depois à marcial.

A riqueza da imaginação poética de Liszt evidencia-se em muitas das suas peças breves, publicadas separadamente, e em várias colectâneas de quadros musicais, sendo as mais importantes ***Années de pèlerinage*** (três livros, os dois primeiros compostos antes de 1850 e o terceiro em 1867-1877), ***Consolations*** (1850) e ***Harmonies poétiques et religieuses*** (1852). Estas colectâneas, que incluem algumas das suas melhores composições, contrariam a imagem que geralmente se dá de Liszt como sendo um compositor a quem apenas interessavam os efeitos virtuosísticos. Uma importante obra longa é a sonata em ***Si*** menor (1853), na qual quatro temas são desenvolvidos num único grande andamento, embora com subdivisões análogas às secções de um andamento de sonata clássica. Os temas transformam-se e combinam--se por uma ordem aparentemente livre, rapsódica, que, no entanto, se adapta perfeitamente ao material temático e às intenções do compositor; toda a sonata, uma das grandes composições para piano do século xix, constitui uma adaptação bem sucedida do princípio do desenvolvimento cíclico, característico do poema sinfónico.

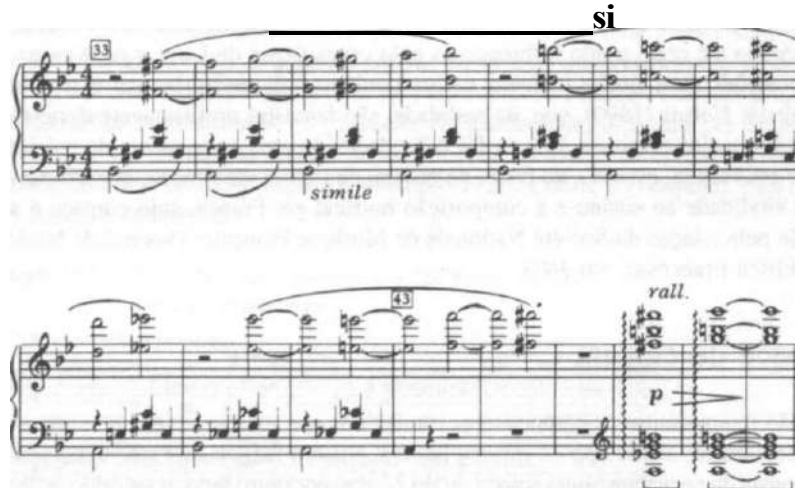
Nalgumas das suas últimas obras Liszt procedeu a experiências no domínio da harmonia que antecipam de forma surpreendente as inovações do final do século xix e do início do século xx. Liszt foi um dos primeiros compositores a utilizar as tríades aumentadas; o primeiro tema da ***Sinfonia Fausto,*** por exemplo, baseia-se exclusivamente neste acorde (v. exemplo 17.7), que tem também um papel importante na sonata em ***Si*** menor e em muitas outras obras de Liszt.

Liszt escreveu cerca de uma dúzia de obras para órgão, sendo as mais importantes uma grande fantasia e fuga (1850) sobre o tema de um coro ***(Ad nos, ad salutarem undam)*** da ópera de Meyerbeer, ***Le Prophète,*** e um prelúdio e fuga sobre o nome de Bach — ou seja, sobre um tema que começa pelo motivo cromático ***B*** (o símbolo alemão para ***Si/'), A (Lá), C (Dó) H*** (símbolo alemão para ***Stf).***

**NAWM 128 — FRANZ LISZT,** *Nuages gris*

Esta peça breve, composta em **1881,** intitulava-se originalmente *TrUble Wolken (Nuvens Sombrias).* Liszt efectua aqui experiências inovadoras no campo da harmonia. O acorde que mais se destaca é a tríade aumentada do comp. **11,** *SiP-Ré-Fát,* a partir da qual Liszt vai descendo em meios-tons até atingir uma inversão do mesmo acorde no comp. **19,** *Ré-Fát-SÚ* que é também uma tríade aumentada. Esta progressão é [acompanhada por um] *ostinato* constituído por um *tremolo* descendente de meio-tom, entre *Si/"* e *Lá.* Quando a passagem é recapitulada na mão esquerda, no final (comp. **35-42,** v. exemplo **17.4),** detém-se, antes de chegar ao objectivo, no acorde aumentado *Mil'-Sol-Dói'.* Então faz-se ouvir a série paralela de acordes aumentados, numa textura quebrada, acompanhando uma melodia lentamente ascendente em oitavas, abarcando catorze notas da escala cromática e culminando em *Sol».* A tonalidade de *Sol* é afirmada na cadência final, graças, principalmente, ao abradamento e à pausa de um compasso inteiro antes da inflexão melódica *Féi-Sol* em forma de *appoggiatura.* Entretanto, o último acorde aumentado que se fez ouvir, *M'é>-Sol-Dé',* continua a ser reiterado até ao fim sobre a última nota do *ostinato, Lá,* que nunca chega a resolver-se[1].

[1] Para uma análise desta obra sob o ponto de vista da condução das vozes e da organização de níveis sonoros, bem como para uma bibliografia de outros estudos analíticos que a abordam de diversos pontos de vista, v. Allen Forte, «Liszfs experimental idiom and music of the early twentieth century», in *19th Century Music,* 10, 1987, 209-228.

*Exemplo 17.4—Franz Liszt,* Nuages gris

**JOHANNES BRAHMS — O** estilo das composições para piano de Brahms não tem a elegância do de Chopin nem o brilho e o tom retórico do de Liszt; os seus modelos são Schumann e Beethoven. Tecnicamente, este estilo caracteriza-se pela sonoridade cheia, pela utilização de acordes quebrados, pelo frequente dobrar da linha melódica à oitava, terceira ou sexta, pelas múltiplas *appoggiaturas* de carácter cordal e pelo recurso frequente à divisão irregular do tempo. Estas palavras, porém, estão longe de conseguirem descrever as imaginativas inovações no domínio da textura e a energia gerada pelo desenvolvimento sistemático de ideias basicamente simples. As obras de Brahms para piano compreendem dois concertos, três sonatas, várias séries de variações e cerca de trinta e cinco peças mais breves com títulos como *balada, rapsódia, capricho* ou *intermezzo.* Entre as obras mais longas destacam-se os concertos, a sonata em *Fá* menor (1853), as *Variações e Fuga sobre um Tema de Haendel* (1861) e as difíceis *Variações sobre um Tema de Paganini* (1863), que se aproximam bastante da forma do estudo. A importância da forma da variação na obra de Brahms — não apenas na música para piano, mas também noutro tipo de composições— é um dos indícios do seu apego aos princípios clássicos de construção. Mesmo nas peças mais breves para piano, as formas derivam sempre do material musical. Brahms evita os títulos descritivos utilizados por Schumann e Liszt; a sua atitude sempre foi avessa à música programática e, de um modo geral, às tendências mais extremistas do romantismo. Brahms, em suma, é o grande conservador da era romântica. Encontramos uma ligação mais directa ao passado nos seus onze prelúdios corais para órgão, escritos nos últimos anos de vida — as mais notáveis composições nesta forma desde Bach.

**OUTROS COMPOSITORES** — Entre as obras para piano dos contemporâneos de Brahms devemos destacar os *Quadros de uma Exposição* (1874), de Mussorgsky, *Islamey* e a sonata em *Si/* menor de Balakirev e três obras do belga César Franck: um prelúdio, coral e fuga (1884), um prelúdio, ária e *finale* (1887) e as *Variações Sinfónicas* (1885) para piano e orquestra. Franck estudou em Paris e estabeleceu-se nessa

cidade a partir de 1844; tal como Brahms, procurou integrar as realizações do romantismo num quadro fundamentalmente clássico, utilizando um vocabulário harmónico até certo ponto influenciado pelo cromatismo de Liszt e de Wagner. As composições para órgão incluem vários conjuntos de peças breves e três obras intituladas *Corais* (1890), que, na realidade, são fantasias profusamente desenvolvidas sobre temas originais. Franck foi o fundador de uma nova escola de música de órgão em França, estando, de resto, na origem de todo o movimento que trouxe uma nova vitalidade ao ensino e à composição musical em França, cujo começo é assinalado pela criação da Société Nationale de Musique Française (Sociedade Nacional de Música Francesa), em 1871.

## Música de câmara

Não foram muitos os compositores românticos que apreciaram e cultivaram a música de câmara; a este tipo de música faltava, por um lado, a expressividade pessoal e intimista da peça para piano solista ou do *Lied* e, por outro lado, o colorido brilhante e a sonoridade poderosa da música orquestral. Não é, pois, de espantar que os arqui-românticos Berlioz, Liszt e Wagner em nada tenham contribuído para a música de câmara, nem que as melhores obras oitocentistas dentro desta categoria musical sejam dos compositores que mais afinidades tinham com a tradição clássica — principalmente Schubert e Brahms e também, embora em menor grau, Mendelssohn e Schumann.

A **MÚSICA DE CÂMARA DE SCHUBERT** — Os primeiros quartetos de Schubert, inspirados nos de Mozart e Haydn, foram escritos primordialmente para deleite do círculo de amigos do compositor. O quarteto em *Mil'* (D. 87, 1813) é uma obra de grande pureza clássica; no quarteto em *Mi* maior de 1816 (D. 353) Schubert consolidava já o seu estilo pessoal, conjugando o colorido da sonoridade com a clareza da linha melódica. A obra mais popular desta primeira fase é o *Forellen Quintett,* para piano e cordas (1819), assim chamado porque inclui entre o *scherzo* e o *finale,* um andamento suplementar *(andantino)* constituído por variações sobre a canção *Die Forelle.* O período de maturidade de Schubert no domínio da música de câmara começa em 1820, com um *allegro* em *Dó* menor (D. 703) destinado a constituir o primeiro andamento de um quarteto de cordas que nunca chegou a ser terminado. Seguem-se três obras importantes — os quartetos em *Lá* menor (D. 804, 1824), em *Ré* menor (D. 810, 1824-1826), e em *Sol* maior (D. 887, 1826).

O quarteto em *Lá* menor é uma efusão de tristeza, de tom profundamente elegíaco no primeiro andamento e no minuete, cheio de belas melodias e modulações. O tema do *andante* surge também num interlúdio da música de cena que Schubert escreveu para a peça *Rosamunde,* tema que mais tarde veio a ser utilizado no seu *impromptu* para piano Opus 142, n.° 3. No início do minuete encontramos uma citação da música de Schubert para a estrofe de Schiller (D. 677) que começa pelas palavras «Belo mundo, onde estás?» O *finale* deste quarteto é um *allegro* em estilo húngaro, exprimindo uma jovialidade que contrasta de forma bastante acentuada com os três andamentos anteriores. O quarteto em *Ré* menor é de uma seriedade mais austera e revela uma maior coerência nos sentimentos que exprime. Organiza-se em torno do segundo andamento, uma série de variações sobre a canção de Schubert *A Morte e*

***a Donzela.*** Dentro da grande unidade de conjunto do quarteto, cada andamento apresenta uma variedade de ideias temáticas, desenvolvidas com grande subtileza e engenho contrapontístico. O quarteto em ***Sol*** maior é de maiores proporções do que qualquer dos outros dois e é ainda mais rico em conteúdo musical. Começa com uma das ilustrações mais notáveis do processo, frequentemente utilizado por Schubert, que consiste em alternar as formas maior e menor da tríade, invertidas e coloridas de modo diferente na reexposição (v. exemplo 17.5); a obra, no conjunto, está cheia de harmonias audaciosas.

*Exemplo 17.5 — Franz Schubert, quarteto em* Sol *maior, D. 887: primeiro andamento*

O octeto em ***Fá*** maior (D. 803, 1824) é uma obra luminosa e serena, escrita para quarteto de cordas, contrabaixo, clarinete, trompa e fogote. A sua forma, manifestamente inspirada na do septeto Opus 20 de Beethoven, é a de uma ***suite*** ou divertimento em seis andamentos. O ***andante*** é uma série de variações sobre a melodia de um dueto de um dos ***Singspiels*** de Schubert, ***Die Freunde von Salamanka*** (1815). Dois trios com piano, respectivamente em ***Si/*** e ***Mi/*** (D. 898, 929), são obras cativantes, mas desequilibradas.

A obra-prima de Schubert no domínio da música de câmara é, sem sombra de dúvida, o quinteto de cordas em ***Dó*** maior (D. 956), escrito durante o seu último ano de vida. Tal como nos quintetos de Boccherini, o instrumento acrescentado é um segundo violoncelo, e Schubert consegue com esta combinação instrumental alguns dos mais sublimes efeitos de toda a música romântica. O quinteto tem o mesmo

profundo lirismo, a mesma discreta mestria contrapontística, as mesmas longas linhas melódicas (por exemplo, os primeiros quinze compassos do *adagio)* e a mesma riqueza de invenção harmónica que caracterizam as últimas sonatas para piano do compositor. O *finale,* tal como o do quarteto em *Lá* menor, é num estilo mais popular, mitigando a tensão acumulada ao longo dos três primeiros andamentos.

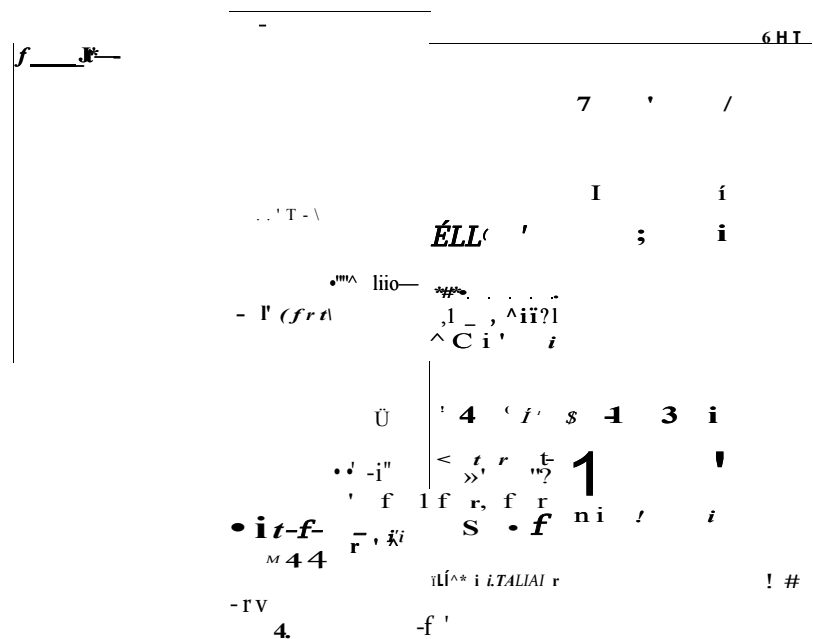
**A MÚSICA DE CÂMARA DE MENDELSSOHN —** Inclui seis quartetos de cordas, dois quintetos, um octeto, um sexteto para piano e cordas e dois trios com piano, bem como uma sonata para piano e violino, duas sonatas para piano e violoncelo e algumas obras e arranjos menores. Muito poucas destas peças são tão interessantes como as produções sinfónicas do compositor. Mendelssohn escreve com facilidade, embora de maneira difusa, nas formas clássicas, mas a sua sensibilidade para o colorido musical descritivo não encontra na música de câmara um terreno particularmente favorável. Constitui excepção, no entanto, o octeto (1825), uma obra de juventude, em particular o *scherzo,* que é um magnífico exemplo do estilo inimitável de Mendelssohn neste tipo de andamento; outras ilustrações são os *scherzos* do trio com piano em *Dó* menor e do quarteto de cordas em *Lá* menor. Dos quartetos de cordas, os melhores são, provavelmente, os dois em *Mir,* Opp. 12 e 94, e o mais tardio quarteto em *Fá* menor, Opus 80 (1847). Os dois trios com piano (em *Ré* menor, Opus 49, e *Dó*

*Manuscrito-autógrafo de Mendelssohn: página do* scherzo *do octeto de cordas Opus 20 (Washington, Biblioteca do Congresso)*

menor, Opus 66) contam-se entre as mais populares obras de câmara de Mendelssohn e revelam bem tanto as virtudes como as fraquezas do compositor neste domínio — temas melodiosos, agradáveis, vigorosa escrita idiomática, mas também, ocasionalmente, uma certa frouxidão formal e uma tendência para a repetição no desenvolvimento do material.

**A MÚSICA DE CÂMARA DE SCHUMANN** — As principais obras de câmara de Schumann foram compostas em 1842. Nesse ano escreveu três quartetos de cordas, um quarteto com piano e um quinteto com piano. Os quartetos de cordas evidenciam a influência de Beethoven não apenas no propósito geral, mas também nalguns aspectos de pormenor: os desenvolvimentos são muitas vezes contrapontísticos, e o *andante quasi variazioni* do segundo quarteto, um andamento em *Lá/'* maior, tem reminiscências do *adagio* Opus 127 de Beethoven. O terceiro quarteto de Schumann, em *Lá* maior, é uma obra profundamente romântica, com um andamento lento particularmente belo. O quarteto com piano Opus 47 não é tão conseguido como o quinteto com piano Opus 44, que é um esplêndido exemplo do seu estilo de maturidade. Menos importantes na música de câmara de Schumann são os três trios com piano, embora mereçam especial menção o poético andamento lento do trio Opus 63 e também o andamento lento do trio em *Fá* maior Opus 80, em que a melodia em *Ré* maior do violino canta sobre um tema secundário em cânone rigoroso entre o *pianoforte* e o violoncelo.

**A MÚSICA DE CÂMARA DE BRAHMS** — Brahms é um verdadeiro gigante entre os compositores de música de câmara do século xix, o genuíno sucessor de Beethoven neste domínio, como também no da sinfonia. Significativo é não só o volume da sua produção — vinte e quatro obras no total —, como igualmente a qualidade dessa produção — inclui pelo menos meia dúzia de obras-primas de primeira grandeza. A primeira obra de câmara que Brahms publicou foi um trio com piano em *Si* (Opus 8, 1854), que voltou a editar numa versão inteiramente reformulada em 1891. Dois sextetos de cordas — Opus 18, em *Si/* (1862), e Opus 36, em *Sol* (1867) — formam um contraste interessante. O sexteto em *Si/* é uma obra vigorosa, de amplas dimensões, onde se combinam o humor e o equilíbrio clássico; o andamento lento é uma série de variações em *Ré* menor e o *finale* é numa forma de rondo que faz lembrar Haydn, com uma longa *coda.* O sexteto em *Sol* tem um clima mais sereno, com sonoridades amplamente espaçadas, transparentes, no *allegro* inicial, e um *finale* tranquilamente animado; o segundo andamento, intitulado *scherzo,* é um *allegro* moderado semi-sério, em compasso de \ e em *Sol* menor — um tipo de andamento que Brahms utilizou também, com modificações, nas suas sinfonias —, e o *adagio,* sob a forma de um tema em *Mi* menor com cinco variações, pode ser considerado um epítome dos processos rítmicos e harmónicos mais característicos de Brahms.

Dois dos seus quartetos com piano, Opus 25, em *Sol* menor, e Opus 26, em *Lá* maior, datam do final da década de 1850. O primeiro é uma das mais originais e mais populares obras de câmara de Brahms, com o seu misterioso e romântico segundo andamento (intitulado *intermezzo)* e o seu final animado, em forma de rondo húngaro, sobre um tema de frases de três compassos. Estes dois quartetos contrastam fortemente entre si, tal como os dois sextetos de cordas. O terceiro quarteto com piano (Opus 60, em *Dó* menor) tomou a forma final em 1874; é uma grandiosa

*Manuscrito-autógrafo de Brahms: início do quinteto para piano Opus 34 (Washington, Biblioteca do Congresso)*

composição trágica, onde encontramos a concentração de material musical característica das últimas obras de Brahms. O andamento lento é em ***Mi*** maior, tendo, assim, a mesma relação de mediante com a tonalidade principal da obra que o andamento lento da 1.ª Sinfonia.

O «clímax da primeira maturidade de Brahms» é o grande quinteto com piano em ***Fá*** menor, Opus 34a. Brahms compô-lo originalmente em 1862 como um quinteto de cordas com dois violoncelos; mais tarde arranjou-o para dois pianos, mas, ainda insatisfeito, veio depois a conjugar as sonoridades das cordas e do ***pianoforte*** na versão final (1864). O primeiro andamento é um ***allegro*** vigoroso e denso na ***forma sonata,*** com um segundo grupo temático em ***Dói*** menor, uma secção de desenvolvimento bem integrada no conjunto e uma ***coda*** que começa ***pianissimo,*** com uma serena improvisação contrapontística sobre o tema principal acima de uma pedaleira de tónica, regressando depois, no final, ao clima tempestuoso do início. O andamento lento ***(Lâ>)*** é um ***andante un poco adagio,*** em três partes, com a secção do meio em ***Mi*** maior. Tanto o espírito como os temas do ***scherzo*** (NAWM 132) fazem lembrar os do andamento correspondente da 5.ª Sinfonia de Beethoven, que é na mesma tonalidade de ***Dó*** menor.

O estimulante ***finale*** é precedido por um amplo ***poco sostenuto,*** que funciona como um esboço da ainda mais ampla introdução ao último andamento da 1.ª Sinfonia de Brahms. O exemplo 17.6 poderá dar uma ideia das complexas relações entre temas e motivos neste quinteto. Ao longo de toda a obra, em particular no primeiro e no último andamentos, podemos admirar igualmente a competência con-

trapontística de Brahms e o excelente critério com que subordina esta técnica à estrutura global da obra.

NAWM 132 — JOHANNES BRAHMS, QUINTETO COM PIANO EM *Fá* MENOR, OPUS 34a: *scherzo*

Nesta obra de juventude, Brahms tinha já cristalizado a sua linguagem pessoal. Enquanto o começo do *scherzo* da 5." Sinfonia de Beethoven é claramente na tonalidade de *Dó* menor, a melodia de Brahms, em *Lá}* maior, sobre uma pedaleira insistente de *Dó,* obscurece a impressão tonal, e a ambiguidade só se dissipa quando o tema amplo e arrojado se desenvolve no primeiro violino e atinge a dominante de *Dó* menor (comp. 13). O temperamento de Brahms assenta numa capacidade de réplica mais rápida: oscilações entre |j e J, ou entre homorritmias em *fortíssimo* e divisões irregulares do tempo e sincopas em surdina. O trio é, tal como o de Beethoven, em *Dó* maior, mas, enquanto o deste compositor introduz material e texturas contrastantes, o de Brahms desenvolve as mesmas ideias que encontrámos no *scherzo.* Os contrastes em Brahms são menos localizados e, além dos aspectos que já referimos, exploram a cor harmónica de uma ampla gama de tonalidades, relacionadas quer com *Dó* menor, quer com Dó maior. Digna de menção é a utilização do acorde napolitano como uma espécie de dominante na passagem cadenciai que precede imediatamente o trio. Apesar da subtileza deste andamento, os ritmos vigorosos e as sugestões fugazes de uma sanfona, nos acordes sem terceira e nas pedaleiras persistentes, conferem-lhe uma feição telúrica que está bem dentro da tradição beethoveniana.

*Exemplo 17.6 — Johannes Brahms, quinteto com piano em* fá *menor Opus 34a: temas e motivos*

I. Allegro non troppo

Andante, un poco adagio
a inv.

O trio Opus 40 para piano, violino, e *Waldhorn* (a trompa natural, sem válvulas) é mais um exemplo bem sucedido da conjugação de uma linguagem sonora e expressiva com formas bem enraizadas na prática clássica. O trio foi composto em 1865 e encerra aquilo a que podemos chamar, por analogia com Beethoven, a segunda fase de Brahms. Após uma pausa de oito anos, vêm os dois quartetos de cordas em *Dó* menor e *Lá* menor, Opus 51, e depois, em 1876 (o ano da 1." Sinfonia), o quarteto de cordas em *Si/* Opus 67. O eloquente *grave ed appassionato* do quarteto de cordas em *Fá* maior Opus 88 (1882) está ligado ao *scherzo,* formando um único andamento — processo que César Franck viria também a utilizar sete anos mais tarde na sua sinfonia.

Entre as últimas obras de Brahms destacam-se os dois trios com piano Opus 87, em *Dó* maior (1882), e Opus 101, em *Dó* menor (1886), o quinteto de cordas em *Sol* maior Opus 111 (1890) e o intenso quinteto com clarinete em *Si* menor Opus 115 (1891). Todas estas obras têm um carácter que, em certos aspectos, evoca o dos quartetos e sonatas de Beethoven: têm, por vezes, sido apressadamente caracterizadas como abstractas, porque as ideias que apresentam são tão concretamente musicais que se torna impossível transpô-las para outro domínio; as texturas são delicadamente contrapontísticas; as formas são tratadas com uma liberdade que é o resultado da lógica do movimento e da concisão das frases.

As sonatas para um único instrumento com piano constituem uma categoria à parte na música de câmara de Brahms. Existem três destas sonatas para violino, duas para violoncelo e duas para clarinete. São todas obras tardias, excepto a primeira sonata para violoncelo (1862-65). As duas primeiras sonatas para violino *(Sol* maior, Opus 78, 1878, e *Lá* maior, Opus 100, 1886) contêm alguma da escrita mais lírica e melodiosa de Brahms; a terceira *(Ré* menor, Opus 108, 1887) é de proporções mais sinfónicas. As sonatas para clarinete Opus 120 *(Fá* menor e *Mi/* maior) podem, a par das peças para piano Opp. 116-119, do quinteto com clarinete, das *Quatro Canções Sérias* e dos prelúdios corais para órgão, ser consideradas como as realizações mais conseguidas de Brahms, cuja música demonstrou, mais claramente do que a de qualquer outro compositor oitocentista, que a flor do romantismo estava profundamente enraizada na tradição clássica.

**A MÚSICA DE CÂMARA DE CÉSAR FRANCK** — O pioneiro da moderna música francesa foi César Franck; as suas principais obras neste campo são um quinteto com piano em *Fá* menor (1879), um quarteto de cordas em *Ré* maior (1889), e a famosa sonata para

violino em *Lá* maior (1886). Todas estas obras utilizam o método cíclico — ou seja, temas que surgem quer sob forma idêntica, quer transformados, em dois ou mais andamentos. Este princípio estrutural do século xix, exemplificado, talvez involuntariamente, na *Sonate pathétique* de Beethoven e, mais explicitamente, na *Wanderer Fantaise* de Schubert, já seduzira Franck em 1840, quando o utilizou no seu primeiro trio com piano em *Fá♯* menor. É nas obras de câmara de maturidade e na sinfonia em *Ré* menor (1888) que Franck utiliza com melhores efeitos este método cíclico.

## Música orquestral

A história da música sinfónica do século xix indica que os compositores desta época evoluíram em duas direcções, ambas com o ponto de partida em Beethoven. Uma destas direcções tem origem na 4.ª, 7.ª e 8.ª Sinfonias e aponta para a música «absoluta», nas formas reconhecidas do período clássico; a outra tem origem na 5.ª, 6.ª e 9.ª Sinfonias e orienta-se para a música programática em formas menos convencionais. Aspectos comuns a ambas as tendências são a intensidade da expressão musical e a aceitação dos progressos recentes no domínio da harmonia e da cor tonal.

As **SINFONIAS DE SCHUBERT** — As mais importantes sinfonias de Schubert — a *Incompleta,* em *Si* menor, de 1822, e a grande sinfonia em *Dó* maior, de 1828 — ilustram bem a originalidade harmónica que já apontámos como sendo uma característica distintiva do seu estilo. Um novo elemento, ligado à sensibilidade harmónica de Schubert, é a sua intuição para o colorido tonal da orquestra: a figura que avança lentamente nas cordas a partir do compasso 9 da *Sinfonia Incompleta;* a melodia do violoncelo no segundo tema em *Sol* maior, com acompanhamento sincopado para violas e clarinetes sobre o *pizzicato* dos contrabaixos, no andamento lento, a secção intermédia em *Dó#* menor e *Ré* maior, com o solo de clarinete e o diálogo entre clarinete e oboé sobre um luminoso tapete mágico de modulações. A *Incompleta* merece ser chamada a primeira sinfonia verdadeiramente romântica. Na sinfonia em *Dó* maior Schubert desenvolveu o seu material quase até ao ponto de ruptura; as «proporções divinas» que Schumann admirava nesta obra seriam menos divinas se não fosse a beleza das melodias de Schubert. Esta sinfonia ilustra também a forma feliz como Schubert trata a cor orquestral: o tema em uníssono, para duas trompas, logo no início; o *pianíssimo* dos trombones (efeito então inteiramente novo) na *codetta* do primeiro andamento; a repetição do *Sol'* das trompas sobre as harmonias mutáveis das cordas antifonais imediatamente antes do regresso do tema principal no andamento lento; a passagem bastante análoga na reexposição do *finale,* com acordes graves para os fagotes, trompas e trombones.

Além destas duas, Schubert escrevera já seis outras sinfonias e fizera um esboço completo para mais uma. Tal como na sua música de câmara, as principais influências formativas foram as de Haydn, Mozart, Cherubini e da primeira fase de Beethoven. Podemos detectar ainda outra influência, a de Rossini, nalgumas das sinfonias e nas aberturas orquestrais de conceito, em particular nas duas «em estilo italiano» (D. 556, 590) de 1817. Todas as sinfonias de Schubert têm uma forma clássica regular, e nenhuma delas — nem mesmo a n.° 4 em *Dó* menor, a que deu o nome de *Trágica* — pode razoavelmente ser considerada como programática. São obras

românticas exclusivamente em virtude da música — do lirismo, das fascinantes digressões harmónicas e do colorido cativante.

As **SINFONIAS DE MENDELSSOHN** — Com Mendelssohn entramos no domínio das paisagens românticas. As sinfonias mais importantes têm subtítulos geográficos — a *italiana* (1833) e a *Escocesa* (1842). Nestas obras Mendelssohn regista algumas impressões, tipicamente alemãs, do Sul e do Norte: o Sul, soalheiro e vibrante, com um cortejo de peregrinos caminhando pela estrada e entoando cânticos e o povo nas praças das cidades a dançar o animado *Saltarello;* o Norte, cizento e sombrio, com os sons da gaita de foles e das velhas baladas heróicas. Em ambas as sinfonias a escrita de Mendelssohn é, como sempre, impecável, e o compositor enquadra habilmente os temas melodiosos nas formas clássicas regulares. As quatro secções da *Sinfonia Escocesa* estão ligadas entre si através da utilização de trechos da introdução lenta ao primeiro andamento como introduções aos dois andamentos seguintes, bem como através das subtis analogias de configuração melódica entre muitos dos temas ao longo de toda a obra. Os quatro andamentos devem ser tocados sem quaisquer interrupções. Em contrapartida, o concerto para violino (1844), uma das obras-primas de Mendelssohn e um dos maiores concertos para violino de toda a história da música, nunca foi associado a quaisquer sugestões programáticas.

O génio particular de Mendelssohn para as paisagens musicais é especialmente evidente nas aberturas *As Hébridas* (ou «A gruta de Fingal», 1832) e *Meeresstille und gliickliche Fahrt* («Mar calmo e viagem tranquila», 1828-1832), enquanto *Die schõne Melusine* («A bela Melusina», 1833) é a ilustração musical de um conto de fadas, segundo a peça teatral de Grillparzer. No capítulo da música de cena, a abertura que Mendelssohn escreveu para o *Ruy Blas,* de Vítor Hugo (1839), só é ultrapassada pela incomparável abertura do *Sonho de Uma Noite de Verão,* que o compositor escreveu com 16 anos de idade — uma obra que veio a servir de modelo a todas as aberturas de concerto da época. Dezassete anos mais tarde Mendelssohn compôs mais música de cena para uma série de representação desta peça de Shakespeare, incluindo o *scherzo.*

**NAWM 130 — FELIX MENDELSSOHN, MÚSICA DE CENA PARA** *Sonho de Uma Noite de Verão,* **OPUS 6:** *scherzo*

Destinado a ser tocado a seguir ao primeiro acto, este trecho é um exemplo brilhante de movimento perpétuo que se vai renovando a si próprio e do efeito produzido por uma enorme orquestra tocando em surdina como um conjunto de câmara.

Deve ter sido inspirado pelo discurso da fada no início do n acto:

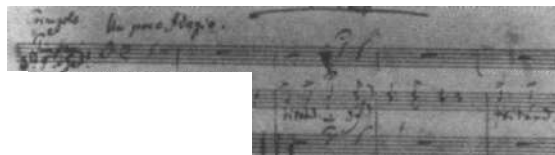
***Sobre montes, sobre vales.***
***Por entre arbustos e urzes.***
***Sobre parques, sobre cercas,***
***Pela água e pelo fogo.***
***Por toda a parte vagueio,***
***Mais lesta que a esfera da Lua;***
***E sirvo a rainha das fadas,***
***Seus verdes orbes orvalhando.***
***As altas prímulas tem por pupilas;***
***Vede as manchas nas suas vestes de ouro;***
***Pois são rubis, favores das fadas,***
***E nessas manchas vive o seu perfume.***

Embora possamos caracterizar este trecho como programático (no mesmo sentido em que é programática a *Sinfonia Pastoral)* e embora seja indubitavelmente romântico pelo tipo de imaginação e pelo tratamento que é dado à orquestra, o compositor evita os excessos de sentimentalismo e nunca permite que a inspiração extramusical perturbe o equilíbrio musical. O programa não é mais do que uma vaga névoa a envolver a estrutura, dando encanto ao panorama, mas sem obscurecer os seus contornos.

Este *scherzo* não inclui o habitual trio. Em vez dele, após a exposição do material principal em *Sol* menor, a que se segue uma secção subsidiária na maior relativa e um regresso à primeira tonalidade, temos uma secção modulante (comp. 128-258). A reexposição do material principal e secundário na tonalidade principal está cheia de inflexões inteiramente novas (comp. 259-338), culminando num suave *staccato* de quarenta compassos para flauta solista sobre uma pedaleira de tónica que funciona como *coda*.

As **SINFONIAS DE SCHUMANN** — As duas primeiras sinfonias publicadas de Schumann foram compostas em 1841 — o seu ano da sinfonia, tal como 1840 foi o ano do *Lied* e 1842 o ano da música de câmara. A primeira, em *Si/* maior, intitula-se *Sinfonia da Primavera.* Inicialmente, era intenção do compositor dar a cada andamento um título descritivo — o primeiro, por exemplo, chamar-se-ia «o despertar da Primavera» e o *finale* «a despedida da Primavera». O título da obra é bem escolhido, pois a música é fresca e espontânea e impulsionada por uma energia rítmica inesgotável.

O mesmo pode dizer-se da sinfonia em *Ré* menor, composta em 1841, mas publicada dez anos mais tarde, após um profundo trabalho de revisão; em conse-

*Autógrafo (partitura) de Schumann: primeira página da 1." Sinfonia. Em cima lê-se o título* Frühlings Symphonie (Sinfonia da Primavera) *(Washington, Biblioteca do Congresso)*

quência disto, esta sinfonia, embora seja a segunda na ordem de composição, veio a ser a quarta na ordem de publicação e foi esse o número com que ficou. Schumann chegou a pensar chamar à versão revista «fantasia sinfónica». Não sabemos se teria em mente algum programa, mas o elemento de fantasia está presente na forma irregular do primeiro *allegro* e no facto de cada andamento conter temas extraídos de motivos anunciados na introdução lenta ao primeiro. Tal como na *Sinfonia Escocesa,* de Mendelssohn, os quatro andamentos (na versão de 1851) devem ser tocados sem interrupção; estão ligados entre si, quer através de subtis associações harmónicas, quer — antes do final — por uma passagem de transição semelhante à que encontramos no mesmo ponto da 5." Sinfonia de Beethoven.

A 2." Sinfonia de Schumann (ou seja, a segunda a ser publicada), em *Dó* maior (1846) é a mais severamente clássica de todas, mas, com excepção do *adagio,* tem bastante menos interesse musical do que as duas obras anteriores. A 3.ª Sinfonia, ou *Sinfonia do Reno,* em *Mi/'* (1850), é vagamente programática e contém alguns temas vigorosos e bem característicos do compositor, embora no conjunto seja menos espontânea do que a 1." Sinfonia. O aspecto mais notável é a interpolação de um quarto andamento lento, que Schumann escreveu originalmente «à maneira de um acompanhamento para uma cerimónia solene»; segundo se diz, o acompanhamento terá sido inspirado pela investidura de um cardeal-arcebispo na catedral de Colónia.

As **SINFONIAS DE BERLIOZ** — Os efeitos cénicos difusos da música de Mendelssohn e Schumann parecem-nos pálidos quando os comparamos com o drama febril e pormenorizado que constitui o enredo da *Symphonie fantastique* de Berlioz (1830). Como a sua imaginação tendia sempre a verter-se paralelamente em moldes literários e musicais, Berlioz deu em determinado momento a esta obra o subtítulo de «Cenas da vida de um artista» e escreveu para ela um programa que é uma autêntica autobiografia romântica. Anos mais tarde veio a admitir que, quando a sinfonia fosse executada num concerto, não seria indispensável distribuir o programa ao público, pois esperava que a música, «por si só, independentemente de todo e qualquer propósito dramático, tivesse algum interesse no sentido exclusivamente musical». Mas a atitude natural de Berlioz, como a dos seus compatriotas do século xvm Couperin e Rameau, consistia em associar a música às imagens, e a *Symphonie fantastique* é tão descritiva como a música de uma ópera. A obra é, no fundo, um drama musical sem palavras. Como o próprio Berlioz escreveu, «o programa deve ser encarado do mesmo modo que os trechos falados de uma ópera, que servem para introduzir os números que descrevem a situação que evoca a atmosfera e o carácter expressivo próprios de cada um deles.» As influências literárias que marcam o programa são demasiado numerosas para podermos enumerá-las (destacam-se entre elas as *Confissões de Um Opiómano Inglês,* de De Quincey, e o *Fausto,* de Goethe); as situações imaginadas são descritas na prosa arrebatada de um artista jovem e sensível.

A mais importante inovação formal desta sinfonia é a recorrência do tema inicial do primeiro *allegro* (a *idéefixe,* imagem obsessiva da amada do herói, segundo o programa) em todos os outros andamentos. O primeiro andamento *(devaneios e paixões)* compõe-se de uma introdução lenta seguida de um *allegro em forma sonata* com modificações; o segundo é uma valsa, correspondendo ao *scherzo* clássico; o terceiro é um pastoral, um *adagio* numa ampla forma bipartida; Berlioz introduz a seguir um quarto andamento *(marcha para o cadafalso),* como Beethoven faz na sua 6." Sinfonia; o

final, composto de introdução e *allegro,* utiliza uma versão modificada da *idée fixe* e dois outros temas — um deles é a melodia do *Dies irae* — primeiro isoladamente, depois combinados entre si (como acontece no *finale* da 9.ª Sinfonia de Beethoven).

**NAWM 129— HECTOR BERLIOZ,** *Symphonie fantastique:* m, *scène aux champs,* iv, *marche au supplice*

A cena campestre começa com um dueto de flautas que constitui uma homenagem à *Sinfonia Pastoral* de Beethoven, obra que Berlioz muito admirava e cujo quinto andamento começa com um diálogo entre o clarinete e a trompa. Aqui temos um oboé e um cornetim inglês em pano de fundo, e a música é a do chamamento dos pastores suíços *(ranz de vaches).* Tal como em Beethoven, também aqui encontramos o canto de algumas aves (comp. 67-71). Outro pormenor inspirado em Beethoven é o súbito aparecimento de um recitativo (comp. 87) nos fogotes e contrabaixos, tal como sucede na 9." Sinfonia, a que aqui respondem sucessivos fragmentos da *idée fixe* nas flautas e nos oboés.

A *marcha para o cadafalso,* em contrapartida, está cheia de efeitos orquestrais inéditos. Berlioz concebera originalmente esta marcha para a ópera *Les Francs-juges,* o que talvez explique- por que não surge nela a *idée fixe.* O dueto inicial dos timbales em terceiras, acompanhado pelas trompas com sons fechados, produzidos com a mão e não com as válvulas, e contrabaixos tocando acordes *divisi* de quatro notas em *pizzicato* traçam o quadro sombrio de uma execução, a que é conduzido o herói do drama de Berlioz. Outra novidade é um tema nos contrabaixos, dobrados pelos violoncelos, que percorre a escala melódica menor, descendente, marcado por um ritmo lúgubre (comp. 17). O tema principal da marcha (comp. 62), cuja configuração é a de um segundo tema de *forma sonata* (forma sugerida pela repetição do comp. 77), é uma fan-farra baseada nas notas abertas da trompa, dobrada por todos os intrumentos de sopro da orquestra, incluindo dois *oficleides,* uma espécie de cornetim baixo provido de chaves. Um toque de realismo é dado pelo sonoro acorde de *tutti* no comp. 169, representando a queda da lâmina da guilhotina, e a descida mais suave nas cordas pizzicato, representando a queda da cabeça.

A verdadeira originalidade da *Symphonie fantastique* reside no seu conteúdo musical. Tem a ver, em parte, com uma série de pormenores — das melodias, das harmonias, dos ritmos, da estrutura das frases — e, em parte, com a espantosa capacidade de Berlioz para exprimir os muitos e variados estados de espírito, o conteúdo emotivo fundamental do seu drama, numa música de grande precisão e força comunicativa. Além disso, a sinfonia como um todo tem uma unidade que não lhe advém do artifício do tema recorrente, mas sim do desenvolvimento orgânico da ideia dramática ao longo dos cinco andamentos; é o mesmo tipo de unidade que encontramos na 3." e na 5.ª Sinfonias de Beethoven. Um aspecto evidente da originalidade de Berlioz é a orquestração; Berlioz não dispunha de quaisquer compêndios em que pudesse basear-se e poucos eram os modelos susceptíveis de o ajudarem nesse domínio, mas a sua viva imaginação auditiva e a capacidade inventiva no domínio das sonoridades orquestrais evidenciam-se quase em cada compasso da *Symphonie fantastique.* Para dar apenas um exemplo: na *coda* do *adagio* há uma passagem para cornetim inglês solista e quatro timbales que pretende evocar «uma trovoada ao longe» — e são vinte e dois compassos maravilhosamente poéticos e sugestivos.

A 2.ª Sinfonia de Berlioz, *Harold em Itália* (1874), é uma sequência de quatro cenas inspiradas pela leitura de *Childe Harold,* de Lord Byron. Tal como acontece

na *Symphonie fantastique,* os andamentos respeitam a ordem clássica convencional. Há um tema recorrente de ligação, confiado principalmente a uma viola solo, ocupando este instrumento um lugar de destaque ao longo de toda a obra, um pouco à maneira do que sucederia num concerto, mas o solista tem, apesar de tudo, um papel menos dominante do que num concerto normal — diz-se que Paganini se teria recusado a tocar esta obra porque não lhe proporcionava suficientes oportunidades para se fazer ouvir — e, na verdade, boa parte da sinfonia tem uma orquestração tão ligeira que quase faz lembrar uma peça de música de câmara. Em cada andamento a melodia da viola combina-se contrapontisticamente com os outros temas, e o instrumento solista, em todo o tipo de figuração idiomática, integra-se constantemente nos diferentes grupos da orquestra, criando uma assombrosa gama de sonoridade. O *finale* resume explicitamente os temas dos andamentos anteriores.

Cinco anos depois de *Harold em Itália* Berlioz compôs a sua «sinfonia dramática» *Romeu e Julieta,* para orquestra, solistas e coro, em sete andamentos. Ao acrescentar vozes à orquestra sinfónica, Berlioz seguia o exemplo de Beethoven, mas nesta obra as vozes entram logo no primeiro andamento (a seguir a uma introdução instrumental) e são igualmente usadas em três dos restantes, de modo que o conjunto da sinfonia, embora ainda conserve alguns vestígios da ordenação clássica dos andamentos, começa já a aproximar-se da forma da «lenda dramática» que o compositor veio mais tarde a aperfeiçoar com a *Danação de Fausto* (1864). Ainda assim, *Romeu e Julieta* é uma obra fundamentalmente sinfónica e pode ser considerada como um desenvolvimento da ideia da *Symphonie fantastique:* o programa é explicitamente anunciado no prólogo, e as palavras ajudam a criar o clima do funeral de Julieta. Só o final tem um carácter francamente lírico.

O *scherzo Rainha Mab,* desta sinfonia, é outro *tour de force* de imaginação e orquestração primorosa. Podemos compará-lo com o *scherzo* de Mendelssohn para o *Sonho de Uma Noite de Verão,* uma vez que ambos descrevem o mundo dos elfos e das fadas. Quão mais cheio de mistério e magia é o *scherzo* de Berlioz! Capta subtilmente as imagens das fantasias de Mercutio acerca da Rainha Mab, a parteira das fadas, «num carro puxado por criaturinhas minúsculas, passeando por cima dos narizes dos homens adormecidos», deixando «marcas tão imperceptíveis como a mais fina teia de aranha» com a sua carruagem, «uma casca de avelã», fazendo cócegas nesta ou naquela parte do corpo das pessoas adormecidas para as fazerem ter sonhos com elas relacionados. Tal como Mendelssohn, Berlioz utiliza o princípio do movimento perpétuo, mas fá-lo com uma leveza maior. As fadas fazem acrobacias na corda bamba do compasso, com o ritmo de *l* a ceder o passo ao quatro vezes dois mais um. O recurso surdina e a divisão em quatro partes dos violinos, que muitas vezes tocam *pizzicato,* aligeira a consistência e o peso da secção dos violinos. O trio (que Mendelssohn dispensara) é como uma teia de aranha de harmonias violinísticas onde ficam presas evocações alucinadas das melodias de *scherzo,* à medida que vão entrando a flauta e o cornetim inglês, em oitavas, ou as violas com surdina.

Para os trechos mais apaixonados e trágicos da peça — a cena de amor e a cena da morte — Berlioz utiliza a orquestra sem vozes: «a própria natureza deste amor», escreve ele no prefácio à partitura, «torna a interpretação musical um empreendimento tão arriscado para o compositor que este deve necessariamente ter mais liberdade do que lho permite o carácter específico das palavras; deve, por conseguinte, recorrer à linguagem da música instrumental, uma linguagem mais rica, menos limitada, e, devido precisamente à sua indefinição, incomparavelmente mais eficaz para este fim.»

Entre as restantes obras orquestrais de Berlioz contam-se várias aberturas (incluindo o famoso *Carnaval Romano,* 1844) e a *Sinfonia Fúnebre e Triunfal,* composta para uma cerimónia nacional em 1840. No entanto, a importância de Berlioz para a história da música instrumental oitocentista deriva sobretudo das três primeiras sinfonias, em particular da *Symphonie fantastique.* Embora a sua concepção das relações entre música e programa tenha muitas vezes sido mal interpretada, estas obras fizeram de Berlioz o primeiro chefe de fila da ala radical do movimento romântico, e todos os subsequentes compositores de música programática —incluindo Strauss e Debussy— têm uma dívida para com ele. A sua orquestração inaugurou uma nova era: pelo exemplo e pelos preceitos, foi ele o criador da moderna direcção de orquestra; enriqueceu a música orquestral com novos recursos de harmonia, colorido, expressividade e forma; a utilização de um tema recorrente em diversos andamentos (como na *Symphonie fantastique* e em *Harold em Itália)* deu um importante impulso ao desenvolvimento das formas sinfónicas cíclicas do final do século xix.

Os **POEMAS SINFÓNICOS DE LISZT —** O mais importante compositor de música programática a seguir a Berlioz foi Franz Liszt, que escreveu doze dos seus poemas sinfónicos entre 1848 e 1858; um décimo terceiro foi composto em 1881-1882. O nome de *poema sinfónico* é, já por si, significativo: estas obras têm um carácter sinfónico, mas Liszt não lhes chamou sinfonias, presumivelmente por serem bastante breves e por não se dividirem em andamentos distintos, seguindo uma ordem convencional. Pelo contrário, cada poema é uma forma contínua com várias secções de carácter e andamento mais ou menos contrastante e alguns temas que são desenvolvidos, repetidos, variados ou transformados de acordo com a estrutura própria de cada obra. A palavra *poema* poderá aludir simplesmente ao sentido etimológico da palavra — algo que é «feito», inventado — ou talvez ao conteúdo poético, no sentido do programa de cada obra, pois o conteúdo e a forma são, em todos os casos, sugeridos por um quadro, uma estátua, uma peça de teatro, um poema, um cenário, uma personalidade, um pensamento, uma impressão, ou por outro objecto não identificável apenas a partir da música, mas que é identificado pelo título do compositor e, geralmente, também por uma nota introdutória. Deste modo, o poema sinfónico *A Batalha dos Hunos* está ligado a um quadro: *Mazeppa* a um poema, *Hamlet* ao herói de Shakespeare, *Prometeu* ao mito do mesmo nome e também a um poema de Herder, etc. A natureza da relação é a mesma que em Berlioz; o programa não conta a história da música, desenrola-se paralelamente a ela — é uma evocação, sob uma forma diferente, de ideias análogas e de estados de espírito semelhantes.

Segundo Liszt, *Les préludes* inspirar-se-iam em Lamartine, mas a verdade é que o compositor escreveu previamente a música com abertura de uma obra coral; só mais tarde, quando decidiu publicá-la separadamente, é que pensou num programa e acabou por escrever um texto que era uma condensação das ideias de uma das *Méditations poétiques* de Lamartine. Em *Die Ideale,* em cuja partitura se entremeiam livremente citações do poema homónimo de Schiller, Liszt não hesitou em alterar a ordem das passagens de Schiller para as adaptar ao seu projecto musical, como não hesitou em acrescentar uma «apoteose» de sua lavra no final. Os melhores dos seus poemas sinfónicos são, provavelmente, *Hamlet* e *Orfeu. Les préludes,* o único que ainda continua a ser executado com frequência, é bem concebido, melodioso e

eficazmente orquestrado, mas a linguagem, tal como a de algumas outras composições de Liszt, parece-nos hoje retórica, no sentido pejorativo do termo. A impressão com que fica a maior parte dos ouvintes actuais é a de que a obra está recheada de inflexões teatrais extravagantes e prodigaliza um excesso de emoção em torno de ideias que não parecem suficientemente importantes para justificarem tais efusões de sentimento. Mas não era esta a impressão que *Les préludes* causava nos contemporâneos; os românticos não apreciavam muito essa prudente economia de sentimentos que faz parte das convenções do nosso tempo, e os poemas sinfónicos de Liszt exerceram grande influência durante todo o século xix. A forma foi imitada por compositores como Smetana *(Má Vlast),* Franck *(Psuché),* Saint-Saëns *(Le Rouet d'Omphale, Danse macabre)* e Tchaikovsky *(Francesca da Rimini),* e as audaciosas construções de acordes e harmonias cromáticas destas obras de Liszt contribuíram também para a formação do estilo de Wagner a partir de 1854.

As duas sinfonias de Liszt são tão programáticas como os seus poemas sinfónicos. A sua obra-prima, a *Sinfonia Fausto* (1854), foi dedicada a Berlioz; compõe-se de três andamentos, *Fausto, Gretchen* e *Mefistófeles,* com um *finale* (acrescentado posteriormente) que é uma composição, para tenor solista e coro de vozes masculinas, sobre o *chorus mysticus* que remata a peça de Goethe. Os três primeiros andamentos correspondem ao plano clássico: introdução e *allegro* (em *forma sonata), andante* (forma tripartida), *scherzo* (forma tripartida, seguida de um longo desenvolvimento suplementar e *coda).* O primeiro tema de *Fausto* ilustra a forma como Liszt utiliza um dos seus acordes preferidos — a triade aumentada, aqui transposta numa sequência descendente, a partir de quatro intervalos de meio-tom e abarcando as doze notas da escala cromática (exemplo 17.7). Há entre os vários andamentos uma permuta de temas, transformados de acordo com as exigências do programa; o andamento *Mefistófeles* compõe-se de sinistras caricaturas dos temas de *Fausto* (processo também utilizado no *finale* da *Symphonie fantastique* de Berlioz), e a melodia de *Gretchen* é usada como tema principal *do finale.* Nesta sinfonia Liszt combinou de modo extremamente feliz um programa grandioso e solene com música rica em inspiração, paixão e substância, numa forma cujas enormes proporções se justificam pelo alcance e vigor das ideias em que se baseia. A *Sinfonia Dante* (1856) é uma obra menor em dois andamentos *(Inferno* e *Purgatório),* com uma serena secção final para vozes femininas sobre o texto do *Magnificat.*

***Exemplo 17.7****—Franz Liszt,* Sinfonia Fausto.' *primeiro tema*

As **SINFONIAS DE BRAHMS** — Consciencioso por natureza e severamente autocrítico, Brahms abordou a composição de sinfonias com muita cautela e ponderação, sob o peso daquilo que sentia ser a sua responsabilidade de não ficar aquém das realizações de Beethoven neste domínio. As suas únicas peças orquestrais anteriores foram duas serenatas *(Ré* maior, Opus 11, 1858, e *Lá* maior, Opus 16, 1860) e as magistrais *Variações sobre um Tema de Haydn* (Opus 56a, 1873). A 1." Sinfonia, em *Dó* menor, ficou concluída, ao cabo de longos anos de trabalho, em 1876 (tinha o compositor

43 anos de idade); a segunda, em *Ré* maior, foi publicada em 1877, enquanto as duas últimas (em *Fá* menor e *Mi* menor) foram compostas, respectivamente, em 1883 e 1885. As restantes obras orquestris de Brahms foram a *Abertura para uma Festa Académica* (1880) e *a. Abertura Trágica* (1881); além disso, aos dois concertos para piano já referidos há que somar o concerto para violino em *Ré* maior (1878), tão importante como o de Beethoven para o reportório deste instrumento, e o concerto duplo em *Lá* menor para violino, Opus 102 (1887).

As sinfonias de Brahms são clássicas em diversos aspectos: organizam-se segundo a estrutura habitual em quatro andamentos, cada um dos quais se aproxima, pela forma, dos modelos clássicos, utilizam as técnicas clássicas do contraponto e do desenvolvimento motívico e não têm um programa específico — ou seja, são exemplos de música absoluta, no mesmo sentido em que o são as obras de câmara de Brahms. Ao mesmo tempo, as sinfonias são românticas pelo seu vocabulário harmónico, pela sonoridade orquestral densa e multicor e por outras características genéricas da sua linguagem musical. Não constituem, no entanto, uma mera síntese entre classicismo e romantismo; o estilo de Brahms é consistente e pessoal, e podemos distinguir nele vários elementos — entre os quais uma amplitude profundamente lírica da linha melódica, uma estranheza que evoca o clima das baladas e um respeito fundamental pela tradição, por oposição à abordagem musical individualista de Berlioz e Liszt. Para Brahms, a inspiração não bastava: as ideias tinham de ser friamente trabalhadas e vertidas numa forma perfeita. Brahms sempre evitou a retórica oca, as exibições inúteis de virtuosismo e, acima de tudo, aquilo que lhe parecia ser (como parecia também a muitos dos seus contemporâneos) o carácter informe de uma música cuja coesão apenas era assegurada por uma vaga sequência de ideias associadas no espírito do compositor. O controle que Brahms exercia sobre a sua inspiração e a consequente feição racional de todas as suas composições explicam a impressão de tranquilidade que distingue a sua música das composições mais impulsivas das décadas de 1830 a 1860. Consciente ou inconscientemente, Brahms seguiu, assim, uma tendência geral do seu tempo. A frescura infantil e o ardor dos verdes anos do romantismo já começavam a definhar em meados do século, e o período da dissipação juvenil em breve chegou ao fim; nas últimas obras de Schumann e Berlioz, e mesmo de Liszt e Wagner, é evidente um regresso à disciplina, um ressurgimento da ordem e da forma. As sinfonias de Brahms ilustram mais claramente ainda esta tendência.

A primeira toma como ponto de partida, quer na tonalidade, quer na estrutura de conjunto, a quinta de Beethoven; é a única das sinfonias de Brahms em que é desenvolvida a concepção romântica de um motivo de luta (no modo menor), culminando numa vitória (no modo maior). A sequência de tonalidade dos andamentos também é característica da sinfonia do século xix: (i) *Dó* menor; (n) *Mi* maior; (m) *Lá/>* maior e *Si* maior; (iv) *Dó* menor e maior. Características românticas são ainda a recorrência do tema cromático inicial no segundo e no quarto andamentos, as duas solenes introduções lentas, donde vão lentamente surgindo, como montanhas, quando as nuvens se dissipam, os temas a desenvolver, a tensão emotiva do andamento lento, com uma irrupção de harmonias menores no interior do tema, e, na introdução ao último andamento, a melodia nostálgica em *Dó* maior tocada por trompas e flautas sobre um acompanhamento misteriosamente ondulante e a solene frase coral do quarto andamento para trombones e fagotes, que volta a surgir *fortíssimo* no clímax do *allegro.*

A 2.ª Sinfonia, ao contrário da primeira, tem um carácter tranquilo, bucólico, embora não sem um certo substrato de gravidade. O terceiro andamento (tal como os seus equivalentes na 1.ª e 3.ª Sinfonias) caracteriza-se mais pela ligeireza lírica e rítmica de um ***intermezzo*** do que pela intensidade dos ***scherzos*** de Beethoven; enquadra-se no estilo que Brahms inaugurara com o seu sexteto em ***Sol*** menor de 1867.

Houve quem cognominasse a 3.ª Sinfonia como a ***Eroica*** de Brahms. Os seus primeiros compassos constituem uma ilustração notável de um processo harmónico muito característico, a falsa relação entre as formas menor e maior da tríade da tónica (v. exemplo 17.8); o motivo ascendente do baixo ***Fá-Lcfi-Fá*** volta a ocupar o primeiro plano no último andamento desta sinfonia, que começa em ***Fá*** menor e só se fixa em ***Fá*** maior na ***coda.***

*Exemplo 17.8 — Johannes Brahms, 3." Sinfonia: estrutura do primeiro tema*

O ***andante*** da 4.ª Sinfonia é um dos andamentos de Brahms que mais se aproximam da balada, sendo esta atmosfera sugerida pelo sabor modal (frígio) da introdução e do tema principal. ***Ofinale*** desta obra é escrito numa forma invulgar para uma sinfonia: uma ***passacaglia*** ou ***chaconne,*** composta por trinta e duas variações e uma breve ***coda*** sobre um tema ***ostinato*** de oito compassos. Já fizemos referência ao apreço de Brahms pela forma da variação, um dos tipos mais antigos de estrutura musical, suprema encarnação do duplo princípio da unidade e da variedade na composição. O século xix produziu muitas séries de variações, algumas baseadas nas antigas técnicas clássicas (Schubert e Mendelssohn), outras no estilo da variação de carácter que Beethoven inaugurara com as suas ***Variações Diabelli*** — designadamente os ***Estudos Sinfónicos,*** de Schumann, as ***Variações Haendel,*** de Brahms, para piano, e as ***Variações Haydn,*** para orquestra. As ***Variações Sinfónicas*** de César Franck foram o primeiro exemplo importante de outro tipo mais livre. A recriação da variação ***ostinato*** barroca na 4.ª Sinfonia é mais uma ilustração das afinidades espirituais que Brahms sentia em relação ao passado. A diversidade de figuração e de clima entre as variações é contrabalançada por uma impressão de movimento controlado e contínuo ao longo de todo o andamento. Sobrepondo-se à estrutura de ***passacaglia,*** há a sugestão de uma ampla divisão tripartida, consistindo a secção intermédia em quatro variações mais calmas, em compasso de \ (efectivamente, um andamento duas vez mais lento do que o anterior e subsequente $^3_4$).

A SINFONIA DE FRANCK — A única sinfonia de César Franck (1888) revela a influência de Liszt nas suas harmonias cromáticas e no tratamento cíclico dos temas. Não é, porém, programática, e os seus elementos estilísticos congregam-se numa obra extremamente pessoal, cuja influência veio a marcar a geração seguinte de compositores em França.

As **SINFONIAS DE BRUCKNER** — Bruckner procurou, tal como Brahms, conciliar nas suas sinfonias as forças opostas do romantismo e do classicismo, mas a sua solução foi fundamentalmente diferente. A 1." Sinfonia — precedida por duas sinfonias experimentais que o compositor se recusou a publicar — foi composta em 1865-1866; à data da sua morte, em 1896, deixou incompleto o *finale* da nona. Bruckner, que tendia a mostra-se excessivamente sensível às críticas, sujeitou as sinfonias a revisões constantes, daí resultando que a maior parte delas existe em duas ou mais versões de sua lavra e algumas ainda em outras versões, não autorizadas, da responsabilidade de maestros e editores. Todas se dividem nos quatro andamentos convencionais e nenhuma é explicitamente programática, embora o compositor tenha em determinado momento fornecido algumas indicações descritivas para a 4.ª Sinfonia *(Romântica)* — apenas, porém, depois de esta estar composta. Não há nas sinfonias de Bruckner viragens estilísticas marcantes comparáveis às que se verificaram na obra de Beethoven; as suas sinfonias são basicamente idênticas na concepção e nos aspectos técnicos, embora as três últimas constituam, sem dúvida, o ponto mais alto das suas realizações nesta forma.

Já fizemos referência à ligação entre as sinfonias de Bruckner e as suas obras corais sacras. As sinfonias talvez devam ser entendidas como a expressão de um espírito profundamente religioso, que se traduz não tanto na citação de temas religioso de missas ou do *Te Deum* como na atmosfera predominantemente séria e solene do conjunto das sinfonias; isto é particularmente evidente na combinação de êxtase místico e de esplendor tonal nos temas, análogos a temas de corais, que constituem o clímax dos finais (e por vezes também dos primeiros andamentos). Algumas influências são óbvias na linguagem musical de Bruckner. A do seu ídolo Wagner é particularmente óbvia no vocabulário harmónico, nas grandes proporções das sinfonias, nas repetições sequenciais de passagens inteiras e nas enormes dimensões da orquestra — as tubas wagnerianas são utilizadas nos andamentos lentos e nos *finales* das três últimas sinfonias. Bruckner foi buscar à 9.ª Sinfonia de Beethoven a sua concepção grandiosa da forma sinfónica, algumas técnicas formais, o tipo de contraste temático que encontramos no *adagio* da 7.ª Sinfonia, e a citação de temas de andamentos anteriores na introdução ao *finale* da sua 5.ª Sinfonia. O facto de Bruckner ser organista transparece de forma óbvia na orquestração. Os diversos instrumentos ou grupos de instrumentos são introduzidos, confrontados e combinados como os registos ou teclados contrastantes de um órgão; além disso, a expansão do material temático faz-se muitas vezes através da acumulação de blocos sonoros maciços, de um modo que evoca fortemente a improvisação de um organista.

As sinfonias de Bruckner começam tipicamente, como a 9.ª Sinfonia de Beethoven, com uma vaga agitação na secção das cordas — uma *nebulosa,* na expressão feliz de um historiador[2], a partir da qual o tema se vai gradualmente condensando, para logo se desenvolver num crescendo. Estes primeiros temas têm aquilo a que podemos chamar um carácter elementar; começam com uma forte ênfase nas notas da tríade da tónica, geralmente abarcando uma oitava ou mais, e fixam a tonalidade do andamento de forma extremamente clara; a fórmula rítmica preferida é o esquema (*) J J J J J. Os finais começam da mesma forma e, geralmente, com o mesmo tipo de tema; a semelhança é, aliás, por vezes tão grande que sugere uma recorrência

[2] Robert Simpson, *The Essence of Bruckner,* Londres, 1967, p. 20.

cíclica entre o primeiro e o último andamentos. Ao complexo do primeiro tema segue-se o «grupo do tema de canção» (como lhe chamou Bruckner), a que, por seu turno, se segue uma ampla secção final, onde pode ser introduzido um tema em forma de coral. O andamento prossegue com aquilo a que chamaríamos, na *forma sonata* ortodoxa, um desenvolvimento e uma reexposição (por vezes fundidos num só) e uma secção final que muitas vezes apresenta uma grande apoteose dos temas anteriores. Tanto o primeiro como o último andamentos, embora sejam *allegros,* transmitem a impressão de um movimento lento devido ao grande fôlego do ritmo harmónico e à estrutura ampla. Os andamentos lentos, geralmente numa forma alargada próxima da *forma sonata,* com uma longa *coda,* são devotos e solenes; os das três últimas sinfonias são particularmente impressivos. Os *scherzos* revelam um aspecto diferente da personalidade musical de Bruckner. Têm tanta energia como os de Beethoven, mas os trios reflectem o espírito e os ritmos das canções e das danças populares austríacas.

Bruckner teve o infortúnio de viver em Viena ofuscado pela sombra de Brahms e de ser continuamente atacado pelos críticos como discípulo de Wagner. As suas sinfonias não tiveram grande sucesso até ao fim da vida do compositor; durante muitos anos só duas delas — a quarta e a sétima — foram tocadas fora de Viena e nalguns outros centros da Europa. As suas proporções gigantescas, dignas de uma catedral, e o seu carácter monumental constituíram, sem dúvida, um entrave à aceitação popular.

As **SINFONIAS DE TCHAIKOVSKY** — Embora o russo Peter Ilyich Tchaikovsky (1840-1893) só tenha recebido uma formação musical séria depois de já ter iniciado carreira no campo do direito, veio a concluir o curso do Conservatório de Sampetersburgo e durante algum tempo deu aulas de harmonia no Conservatório de Moscovo. Obteve o primeiro êxito com a fantasia *Romeu e Julieta* (1869, revista em 1870 e 1880), onde adaptou a *forma sonata* às exigências da peça e das personagens de Shakespeare.

As obras orquestrais mais conhecidas de Tchaikovsky são as suas três últimas sinfonias: a n.° 4, em *Fá* menor, de 1877, a n.° 5, em *Mi* menor, de 1880, e a n.° 6, *Pathétique,* em *Si* menor, de 1893.

Tchaikovsky admitiu, numa carta à amiga e correspondente Nadejda von Meck, que a 4.ª Sinfonia tinha um programa, e a verdade é que a ideia da inexorabilidade do destino explica a intrusão, em vários momentos inesperados da obra, do sonoro chamamento das trompas da introdução inicial, que faz lembrar a 1." Sinfonia de Schumann. Este chamamento é evocado antes da *coda* do último andamento, bem como entre a exposição e o desenvolvimento e entre a reexposição e a *coda* do primeiro andamento. Mais inovador, no primeiro andamento, é o esquema de tonalidades da exposição e da reexposição. A primeira secção temática é em *Fá* menor, a segunda em *La*> maior, como seria de esperar, mas a secção final é em *Si* maior (equivalente a *Dér* maior, completando assim o ciclo de terceiras menores). A reexposição começa em *Ré* menor, modulando a *Fá* maior para o segundo tema, e atinge, finalmente, na *coda,* a tonalidade principal de *Fá* menor.

A 5." Sinfonia leva ainda mais longe a exploração do método cíclico, pois o motivo calmo e pensativo anunciado na introdução volta a surgir em todos os quatro andamentos: em triplo forte antes da *coda* do *andante* predominantemente suave e

lírico; como uma *coda* na valsa; como introdução (embora profundamente refundida) no final. Esta sinfonia revela a mestria do compositor no domínio da orquestração, em particular nos efeitos arrabatadores obtidos através da oposição contrapontística entre naipes inteiros, como sucede, por exemplo, com a oposição entre as sincopas maravilhosamente vibrantes da secção de cordas e a melodia sublime dos instrumentos de sopro na secção *piú mosso* do *andante.* O *scherzo* habitual é substituído por uma *valse* que traduz a grande atracção de Tchaikovsky pela música de dança.

Tchaikovsky introduz de novo uma valsa como segundo andamento da 6.ª Sinfonia, desta vez convertendo o \ vienense num$^{5}_{4}$ russo. O espírito de dança impregna também o terceiro andamento da sinfonia, que tem o carácter de uma marcha, mas de uma marcha macabra. Segue-se-lhe, como *finale,* um *adagio* lamentoso.

Outras obras orquestrais famosas de Tchaikovsky são o poema sinfónico *Francesca da Rimini* (1877), o primeiro concerto para piano em *Sil"* menor (1875) e o conceito para violino (1878). Composições extremamente cativantes são os bailados, em particular *O Lago dos Cisnes* (1876), *A Bela Adormecida* (1890) e *O Quebra-Nozes* (1892):

**ANTONIN DVORAK** (1841-1904) — Das nove sinfonias de Dvorak, considera-se geralmente que a melhor é a n.° 7[3], em *Ré* menor (1885), uma obra rica em ideias temáticas e com uma atmosfera predominantemente trágica, quebrada apenas pelo trio em *Sol* maior do *scherzo.* De clima menos tenso, cheias de frescas melodias e ritmos de cariz popular e muitos efeitos orquestrais extremamente conseguidos, são as sinfonias n.° 6, em *Ré* maior, e n.° 8, em *Sol* maior (1889). A sinfonia n.° 9 *(Novo Mundo),* que Dvofák escreveu em 1893, durante a sua primeira estada nos Estados Unidos, é a mais conhecida de todas. Esta sinfonia, segundo o próprio compositor, utiliza temas inspirados em melodias dos índios americanos e em particular nos espirituais negros que Dvorak ouvira em Nova Iorque, cantados por Harry T. Burleigh. De entre a restante música orquestral de Dvorak destaca-se um excelente concerto para violoncelos, sendo os seus quartetos de cordas algumas das obras mais cativantes da música de câmara do final do século xix.

# Bibliografia (capítulos 16 e 17)

## Colectâneas de música

### *Berlioz*

*Werbe,* Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900-1907, reed. Nova Iorque, Kalmus, 1971, 9 séries em 20 vols.; *New Berlioz Edition,* ed. H. Macdonald *et ed.,* Kassel, Bärenreiter, 1967-, 25 vols. projectados.

[3] As referências que aqui fazemos seguem a nova numeração cronológica das sinfonias de Dvorak. A relação entre a antiga e a nova numeração é a seguinte:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| ***Nova*** | **5** | **6** | **7** | **8** | **9** |
| ***Antiga*** | **3** | **1** | **2** | **4** | **5** |

*Brahms*

*Sämtliche Werke,* 26 vols., Leipzig, Bretkopf & Härtel, 1926-1927, reed. Ann Arbor, J. W. Edwards, 1949, reed. em formato reduzido, Nova Iorque, Kalmus, 1970; catálogo temático de Donald e Margit MacCorkle, Munique, G. Henle, 1984.

*Bruckner*

*Sämtliche Werke,* 11 vols., ed. R. Haas *et al,* Augsburgo, B. Filser, 1930-1944. Para substituir a edição Haas está em curso de publicação *Sämtliche Werke, kritische Gesamtausgabe,* ed. L. Nowak, Viena, Musikwissenschaftlicher Verlag, 1951-.

*Chopin*

*Werke,* 14 vols., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1878-1880, suplementos e notas, 1878-1902; *Complete Works,* ed. I. Paderewski *et ai,* Varsóvia, The Fryderyk Chopin Institute, 1949-1962; índice das obras por ordem cronológica organizado por M. J. E. Brown, 2." ed., Londres, Macmillan, 1972; catálogo temático de K. Kobylandska, Munique, Henle, 1979.

***Dvorak***

Edição crítica das obras completas, ed. O. Sourek *et ai,* Praga, Supraphon, 1955-; catálogo temático de J. Burghauser, Praga, Státninakladatelství krásné literatury..., 1960.

*Liszt*

*Musikalische Werke,* 34 vols., Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1907-1936, reed. 1967, incompleto; *Liszt Society Publications,* Londres, 1950-, uma colectânea não crítica das obras do compositor. Está em curso a publicação de uma nova edição crítica das obras de Liszt, ed. I. Sulyok *et al.,* Kassel e Budapeste, Bärenreiter, 1970-.

*Mendelssohn*

*Kritisch durchgesehene Ausgabe,* Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1874-1877, repr. Farnborough, Ing., Gregg International, 1967, em formato reduzido, Nova Iorque, Kalmus, 1971,19 séries em 35 vols.; *Leipziger Ausgabe der Werke,* ed. Internationale Felix-Mendelssohn--Gesellschaft, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, i960-; catálogo temático de peças, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1882.

*Schubert*

*Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe,* ed. E. Mandyczewski *et al.,* Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1888-1897, reed. Nova Iorque, Dover, 1965; em formato reduzido, Nova Iorque, Kalmus, 1971, 21 séries em 41 vols., mais 10 Revisionsberichte. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke* (Kassel e Nova Iorque: Bärenreiter, 1964-). Os Lieder também estão publicados, numa edição completa organizada por Peters, em 7 vols. Catálogo temático de O. E. Deutsch (Londres: Dent, 1951) e versão actualizada do mesmo autor (Kassel: Bärenreiter, 1978).

*Schumann*

*Werke,* Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1881-1893, reed. formato reduzido, Nova Iorque, Kalmus, 1971; *Thematic Catalogue,* ed. K. Hoffman e S. Keil, Hamburgo, Schuberth, 1982.

*Tchaikovsky*

Edição completa, Moscovo, Edições Musicais do Estado, 1940-, reed. Nova Iorque, Kalmus, 1974-; catálogo temático, comp. B. Jurgenson, Nova Iorque, Am-Rus Music, s. d., reimp. da ed. de 1897.

## Leitura aprofundada

*Generalidades*

Sobre o romantismo, v. Arthur Lovejoy, «On the discrimination of romancisms», in *Essays in the History of Ideas,* Baltimore, Johns Hopkins Press, 1948, F. Blume, *Classic and Romantic Music,* Nova Iorque, Norton, 1970, René Wellek, «The concept of romanticism in literary history», in *Concepts of Criticism,* New Haven, Yale University Press, 1963, e Meyer H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition,* Nova Iorque, Oxford University Press, 1953.

Entre os estudos genéricos sobre a música do século xix, refiram-se Alfred Einstein, *Music in the Romantic Era,* Nova Iorque, Norton, 1947, Gerald Abraham, *A Hundred Years of Music, A."* ed., Londres, Duckworth, 1974, Rey M. Longyear, *Nineteenth-Century Romanticism in Music, 2.'* ed., Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1973, e Leon Plantinga, *Romantic Music,* Nova Iorque, Norton, 1974, um estudo completo e actualizado com uma boa bibliografia. Questões mais particulares são abordadas na revista *19th-century Music,* Berkeley, University of California, 1977-.

Versões revistas de artigos de NG sobre assuntos abordados nestes capítulos foram publicadas em *The New Grove Early Romantic Music,* vol. 1, *Chopin, Schumann and Liszt,* e vol. 2, *Weber, Berlioz and Mendelssohn,* Nova Iorque, Norton, 1985.

Sobre a sonata, cf. W. S. Newman, *The Sonata Since Beethoven, 3."* ed.. Nova Iorque, Norton, 1983; sobre a sinfonia, v. Robert Simpson (ed.), *The Symphony, 2* vols., Londres, David & Charles, 1967, e Donald F. Tovey, *Essays in Musical Analysis,* Londres, Oxford University Press, 1935-1939.

Sobre a história social do piano, leia-se Arthur, *Men, Women, and Pianos,* Nova Iorque, Simon and Schuster, 1954; sobre a sua história mecânica, v. R. E. M. Harding, *The Pianoforte: Its History to the Great Exhibition of 1851,* Cambridge University Press, 1933.

*Compositores*

### Berlioz

O seu *Treatise on Instrumentation (Tratado de Instrumentação,* 1843), revisto e aumentado por Richard Strauss (1905), está traduzido (Nova Iorque, 1948); as suas *Memoirs (Memórias),* trad, e ed. por D. Cairns, Nova Iorque, Norton, 1975; v. também Cecil Hopkinson, *A Bibliography of the Works of Hector Belioz, 2."* ed., Tunbridge Wells, Macnutt, 1980, e Hugh Macdonald, *Berlioz,* Londres, Dent, 1982, para uma introdução à vida e obra do compositor. Outros livros: Jacques Barzun, *Berlioz and his Century,* Boston, Little Brown, 1969; Brian Primmer, *The Berlioz Style,* Londres, Oxford University Press, 1973; Julian Rushton, *The Musical Language of Berlioz,* Cambridge University Press, 1983; D. Kern Holoman, *The Creative Process in the Autograph Musical Documents of Hector Berlioz, ca. 1818-1840,* Ann Arbor, UMI Research Press, 1980, e «The present state of Berlioz research*, AM 47, 1975, 31-67; Edward T. Cone (ed.), *Berlioz, Fantastic Symphony,* Norton Critical Scores, Nova Iorque, Norton, 1971.

### Brahms

Obras recomendadas: Karl Geiringer, *Brahms, His Life and Worke,* ed. rev., Londres, 1961; James Burnett, *Brahms: A Critical Study,* Nova Iorque, Praeger Publischers, 1972. Outras obras: B. Jacobson, *The Music of Johannes Brahms,* Londres, 1977; Edwin Evans, *Handbook to the Chamber and Orchestral Music, 2* vols., Londres, 1933-1935; John Horton, *Brahms Orchestral Music,* Seattle, University of Washington Press, 1969; Daniel G. Mason, *The Chamber Music of Brahms, 2."* ed., Londres e Nova Iorque, Macmillan, 1950; Max Harrison, *The Lieder of Brahms,* Nova Iorque, Praeger, 1972; A. Schoenberg, «Brahms the

progressive*, in *Style and Idea,* Nova Iorque, Philosophical Library, 1950, e *in* GLHWM, 9, 132-175.

**Bruckner**

Uma introdução útil é a obra de Robert Simpson *The Essence of Bruckner,* Londres, Victor Gollancz, 1967; v. também H. H. Schõnzeler, *Bruckner,* Londres e Nova Iorque, Grossman, 1970, e Erwin Doernberg, *The Life and Symphonies of Anton Bruckner,* Londres, Barrie & Rockliff, 1960, reed. 1968.

**Chopin**

A obra de referência é a de G. Abraham, *Chopin's Musical Style,* Londres, Oxford University Press, 1939. V. também: A. Hedley, *Chopin,* rev. M. J. E. Brown, Londres, Dent, 1974, um estudo introdutório; Derek Melville, *Chopin,* Londres, Clive Bingley, Hamden, Conn., Linnet Books, 1977, com uma lista comentada de livros em inglês; A. Boucourechliev, *Chopin: a Pictoral Biography* (Nova Iorque: Thames & Hudson, 1963); Adam Zamoyski, *Chopin: a New Biography,* Garden City, Nova Iorque, Doubleday, 1980; A. Walker (ed.), *The Chopin Companion: Profiles of the Man the Musician, 2."* ed., Nova Iorque, 1973; J. Kallberg, «Chopin's last style», JAMS 38, 1985, 264-315; *Selected Correspondence,* org. e trad, de A. Hadley, Londres, Heinemann, 1962; T. Higgins (ed.), *Chopin, Preludes, Opus 28,* Norton Critical Scores, Nova Iorque, Norton, 1973.

**Clementi**

*V. cap. 15.*

**Dvorak**

A melhor obra em inglês sobre o compositor é a de John Clapham, *Antonin Dvorak,* ed. rev., Nova Iorque, Norton, 1979. V. também *Letters and Reminiscences,* ed. O. Sourek, trad, de R. Sammour, Praga, Artia, 1958, reed. Nova Iorque, Da Capo Press, 1983, e Robert Layton, *Dvorak's Symphonies and Concerts,* Londres, BBC, 1978.

**Franck**

W. Mohr, *César Franck,* 2.ª ed., Tutzing, H. Schneider, 1969, catálogo temático e de obras; Laurence Davies, *César Franck and His Circle,* Londres, Barrie & Jenkins, 1970, e *Franck,* Londres, Dent, 1973.

**Liszt**

Alan Walker, *Franz Liszt: The Virtuoso Years, 1811-1847,* Nova Iorque, Knopf, 1983, o primeiro de um conjunto de três volumes sobre a vida de Liszt; Humphrey Searle, *The Music of Liszt,* 2." ed., Nova Iorque, Dover, 1966, um bom estudo introdutório, embora desactualizado. V. também: A. Walker, comp., *Franz Liszt: The Man and His Music,* Londres, Barris & Jenkins, 1970, 2." ed., 1976; E. Perényi, *Liszt: The Artist as a Romantic Hero,* Boston, Little Brown, 1974; S. Winklhofer, *Liszt's Sonata in B minor: A Study of the Autograph Sources and Documents,* UMI Research Press, 1980; R. Larry Todd, «Liszt, fantasy and fugue for organ on *Ad nos, ad salutarem undam»,* in *19th-century Music,* 4, Primavera, 1981, 250-261; B. Johnsson, «Modernities in Liszt's works», in *Svensk Tidskrift for Musikforskning,* 46, 1964, 83-118; R. Kaplan, «Sonata form in the orchestral works of Liszt: the revolucionary reconsidered*, in *19th-century Music,* 8, 1984-1985, 142-152; La Mara (Ida Maria Lipsius) (ed.), *Letters of Franz Liszt,* trad, de C. Bache, Nova Iorque, C. Scribner, 1894; W. Tyler (ed. e trad.), *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff, 1871-1886, in the Mildresd Bliss*

*Collection at Dumbarton Oaks,* Washington, D. C, 1979; Allen Forte, «Liszt's experimental idiom and music of the early twentieth century», in *19th-century Music,* 10, 1987, 209-228.

**Meldelssohn**

Philip Radcliff, *Mendelssohn,* ed. rev., Londres, Dent, 1976, um estudo geral; Wilfred Blunt, *On Wings of Song: A Biography of Felix Mendelssohn,* Nova Iorque, Scribner's Sons, 1974, documentada e com ilustrações; *Felix Mendelssohn: A Life in Letters,* ed. R. Elvers, trad, de C. Tomlinson, Nova Iorque, Fromm International, 1986, originalmente publicado sob o título *Felix Mendelssohn Bartholdy Briefe,* Frankfurt am Main, 1984. Estudos sobre aspectos particulares in *Mendelssohn and Schumann: Essays on Their Music and Its Context,* ed. J. W. Finson e R. L. Todd, Durham, N. C, Duke University Press, 1984. Um estudo esclarecedor sobre a formação musical de Mendelssohn é o de R. L. Todd, *Mendelssohn's Musical Education: A Study and Edition of His Exercises in Composition,* Cambridge University Press, 1983.

**Paganini**

G. I. C. de Courcy, *Paganini,* Norman, University of Oklahoma Press, 1957, reed. 1977; Alan Kendall, *Paganini: A Biography,* Londres, Chappell, 1982.

**Schubert**

Sobre a vida de Schubert, v. O. E. Deutsch, *Schubert: A Documentary Biography,* trad, de E. Bloom, Londres, Dent, 1946, reed. Da Capo Press, 1977, e Deutsch (ed.), *The Schubert Reader: A Life of Franz Schubert in Letters and Documents,* trad, de E. Blom, Nova Iorque, Norton, 1947, e *Schubert: Memoirs by His Friends,* Londres, A. e C. Black, 1958; M. J. E. Brown, *Schubert: A Critical Biography,* Londres, Macmillan, 1958, reed. Da Capo Press, 1977. Para um estudo genérico sobre a vida e obra do compositor, v. George R. Marek, *Schubert,* Nova Iorque, Viking, 1985; M. J. E. Brown e E. Sams, *The New Grove Schubert,* Nova Iorque, Norton, 1983. Outras obras: Charles Osborne, *Schubert and His Vienna,* Nova Iorque, Knopf, 1985; Walter Frisch (ed.), *Schubert: Critical and Analytical Studies,* Lincoln, University of Nebraska Press, 1981; R. Capell, *Schubert's Songs,* Nova Iorque, Macmillan, 1957, 3.ª ed., Londres, Duckworth, 1973; Martin Chusid (ed.), *Schubert, Symphony in B minor («Unfinished»),* Norton Critical Scores, Nova Iorque, Norton, 1968.

**Schumann**

Para uma introdução à sua vida e obra, v. Joan Chissel, *Schumann,* ed. rev., Londres, Dent, 1977; A. Walker (ed.), *Robert Schumann: The Man and His Music,* Londres, Barrie & Jenkins, 1972, 2.ª ed., 1976; G. Abraham (ed.), *Schumann: A Shymposium,* Londres, Oxford University Press, 1952. Outras obras: Schumann, *On Music and Musicians,* trad, de P. Rosenfeld, Nova Iorque, Pantheon Books, 1964; Leon Plantinga, *Schumann as Critic,* New Haven, Yale University Press, 1967, reed. 1977; Peter Ostwald, *Schumann: Music and Madness,* Londres, Victor Gollancz, 1985, um estudo psicanalítico; Eric Sams, *The Songs of Robert Schumann, 2."* ed., Londres, Methuen, 1975; Arthur Komar (ed.), *Dichterliebe,* Norton Critical Score, Nova Iorque, Norton, 1971.

**Tchaikovsky**

A biografia mais completa é a de David Brown, em 3 vols., *Tchaikovsky: The Early Years, 1840-1874,* Nova Iorque, Norton, 1978, *The Crisis Years, 1874-1878,* Nova Iorque, Norton, 1982, e *The Years of Wandering, 1878-1885,* Londres, Gollancz, 1986. Um estudo mais breve é o de Edward Garden, *Tchaikovsky,* Londres, Dent, 1973. Outras obras: G. Abraham (ed.), *The Music of Tchaikovsky,* Nova Iorque, Norton, 1946; Techaikovscky, *Letters to His Family: An Autobiography,* trad, de G. von Meck, Nova Iorque, Stein & Day, 1981.

# 18

## O século xix: ópera e drama musical

### França

As influências combinadas de Gluck, da Revolução Francesa e do império napoleónico fizeram de Paris a capital da Europa na primeira metade do século xrx, favorecendo aí o desenvolvimento de um determinado tipo de ópera séria de que é exemplo *La vestale (A Vestal,* 1807). O compositor desta obra era o músico preferido da imperatriz Josefina, Gasparo Spontini (1774-1851), um italiano que se radicara em Paris em 1803 e veio mais tarde, a partir de 1820, a fazer uma segunda carreira como director musical da corte de Berlim. Em *La vestale* Spontini conjugou o carácter heróico das últimas óperas de Gluck com a forte tensão dramática dos enredos de libertação então em voga, exprimindo esta atmosfera num solene e aparatoso estilo sofístico, coral e orquestral. Os mais importantes confrades de Spontini em Paris foram Luigi Cherubini, cuja ópera *Les deux jounées (Os Dois Dias,* 1800, conhecida também pelo título alemão *Der Wasserträger, O Aguadeiro)* foi um dos modelos em que Beethoven se inspirou para compor o seu *Fidélio,* e Etienne Nicolas Méhul (1763-1817), hoje recordado principalmente pela ópera bíblica *Joseph* (1807).

A **GRANDE ÓPERA** — Com a ascensão de uma classe média numerosa e cada vez mais influente a partir de 1820 surgiu um novo tipo de ópera, destinado a cativar o público relativamente inculto que enchia os teatros de ópera em busca de emoções e divertimento. Os chefes de fila desta escola de *grande opera,* como veio a ficar conhecida, foram o libretista Eugène Scribe (1791-1861), o compositor Giacomo Meyerbeer (1791-1864) e o director da Ópera de Paris, Louis Véron (1798-1867). Duas óperas de Meyerbeer fixaram os cânones deste estilo: *Robert le diable (Roberto, o Diabo,* 1831) e *Les huguenots* (1836).

A grande ópera, segundo a tendência dominante em França desde o tempo de Lully, dava tanta importância ao espectáculo como à música; os libretos eram concebidos por foma a explorar todas as oportunidades possíveis de introduzir bailados, coros e cenas de multidão. A capacidade de Meyerbeer para encenar multidões, cerimónias e confrontos públicos é mais evidente do que nunca nas últimas cenas do ii acto de *Les huguenots* (NAWM 139).

Entre os compositores mais produtivos de grande ópera por alturas de 1830 merecem ser citados os nomes de Auber *[La muette de Portici, A Rapariga Muda de Portici* (também conhecida como *Masaniello),* 1828], Rossini *(Guillaume Tell,* 1829) e Jacques Fromental Halévy (1799-1862), cuja obra-prima, *La juive (A Judia,* 1835) sobreviveu merecidamente às obras de Meyerbeer. *La juive* e *Guillaume Tell* são talvez os melhores exemplos de grande ópera deste período, pois conjugam a imponência fundamental do género — imponência de estrutura e de estilo — com música que transcende eficazmente os aspectos externos da acção. O ideal francês da grande ópera sobreviveu, embora com vigor decrescente, ao longo de todo o século xix, e veio a influenciar as obras de Bellini (*/ Puritani),* Verdi *(Les vêpres siciliennes, Aida)* e Wagner. *Rienzi,* de Wagner, é um perfeito exemplo de grande ópera, e determinadas características do género são também evidentes nalgumas das suas obras mais tardias, em particular *Tannhauser, Lohengrin* e até mesmo *O Crepúsculo dos Deuses.* A tradição da grande ópera subsiste ainda no século xx em obras como *Christophe Colomb,* de Milhaud, e *António e Cleópatra,* de Barker.

**NAWM 139 — GIACOMO MEYERBEER,** *Les Huguenots:* n **ACTO, CENAS 7 E 8**

Os cavalheiros da corte entram nos jardins do castelo da rainha Marguerite de Valois, em Chenonceaux, ao som de um minuete brilhantemente orquestrado que é essencialmente um contraponto a duas vozes em *Dó* maior. Um segundo tema, homofónico e na dominante, prepara a cena em que Marguerite apresenta o protestante Raoul aos católicos, alinhados de um lado, e aos seus companheiros huguenotes, reunidos do outro. Todos o saúdam em uníssono, com a melodia do minuete. Depois de anunciar o casamento pacificador de Raoul com a católica Valentine, que ele ainda não conhece, Marguerite pede que todos os presentes façam um juramento de eterna amizade. O juramento propriamente dito é introduzido por um solo de timbales, a que se segue um conjunto vocal *pianissimo, a cappella,* dos quatro chefes das duas facções religiosas: St. Bris (o pai de Valentine), o duque de Nivers (antigo noivo de Valentine) e Raoul e Marcel, ambos protestantes. O coro responde três vezes *fortissimo Nous jurons* ao cântico solene dos solistas. Raoul jura pela sua honra e pelo seu nome ancestral, subindo nervosamente em sequências cromáticas sobre a pedaleira do coro e do baixo solo, e a música atinge um clímax exaltante com a duplicação em cinco oitavas de uma única linha melódica. Em seguida, as quatro personagens principais rezam pela harmonia fraterna num longo conjunto *a cappella.* A orquestra reúne-se aos cantores sobre um acorde de sétima diminuta e a voz de Marguerite, pairando acima de todas as outras, coroa a cena com um trecho de *coloratura.* Marguerite apresenta então Valentine a Raoul, que fica chocado ao reconhecer a mulher que visitara Nivers na anterior cena do banquete. Proclama que foi traído e que não casará com ela. O grupo ultrajado responde em uníssonos e oitavas, de início perplexo, *pianissimo,* depois mais decididamente, com cada facção a cantar um texto diferente: os protestantes a exigirem o castigo de Raoul, os católicos a pedirem vingança. Por fim, Valentine exprime timidamente a sua consternação, e a massa das vozes retoma

e desenvolve o seu tema cromático. No meio do furor geral, Mareei entoa triunfantemente frases musicais de *Ein feste Burg,* que haviam sido introduzidas, à maneira da elaboração de um coral, no prelúdio ao primeiro acto. Embora as ideias musicais de Meyerbeer tenham por vezes pouca consistência artística, ele conseguia conjugar as forças solísticas, corais e orquestrais em grandes momentos de uma extraordinária justeza dramática. Cenas como esta vieram a influenciar Verdi e muitos outros companheiros posteriores.

**OPERA COMIQUE** — A par da grande ópera, em França, a *opera comique* prosseguiu o seu curso durante o período romântico. Tal como no século xvin, a diferença técnica entre ambas consistia em que a ópera cómica utilizava o diálogo falado em vez do recitativo. Além disso, as principais diferenças tinham a ver com as proporções e com o tipo de temas. A ópera cómica tinha menos pretensões do que a grande ópera, requeria menos cantores e instrumentistas e era escrita numa linguagem musical muito mais simples; regra geral, os enredos eram de pura comédia ou drama semi--sério, em vez do enorme aparato histórico da grande ópera. No início do século xix podemos distinguir dois tipos de *opera comique,* a saber, o romântico e o cómico; não é, no entanto, possível manter demasiado rigidamente esta distinção, uma vez que muitas obras possuíam características de ambos os tipos. A intriga predominantemente romântica e a música melodiosas, graciosa e sentimental caracterizam a popularíssima *La dame Manche* de François Adrien Boieldieu (1775-1834), estreada em Paris em 1825. Como exemplos de óperas cómicas de feição romântica podemos ainda citar *Zampa* (1831) e *Le pré aux eleres* (1832) de Ferdinandi Hérold (1791--1833).

Um estilo parisiense mais mordaz é o que se evidencia na obra de Daniel François Esprit Auber (1782-1871), que em *Fra Diavolo (Frei Diabo,* 1830), e nas suas muitas óperas cómicas combinou elementos românticos e humorísticos numa música harmoniosa de considerável originalidade melódica. Um novo género, a *opera bouffe* (não confundir com a *opera buffa* italiana do século xvin, apesar da semelhança do nome), que dava especial ênfase aos elementos espirituosos e satíricos da ópera cómica, surgiu em Paris na década de 1860. O seu fundador foi Jacques Offenbach (1819-80), de que podemos citar, como obras particularmente típicas, *Orphée aux enfers (Orfeu nos Infernos,* 1858) e *La belle Hélène (A Bela Helena,* 1864). A obra de Offenbach influenciou a evolução da ópera cómica noutros países: as operetas de Gilbert e Sullivan em Inglaterra *(The Mikado,* 1885) e as de uma escola vienense cujo representante mais conhecido é Johann Strauss, o jovem *[Die Fledermaus (O Morcego),* 1874].

O encanto perene da ópera cómica do século xix deve-se, em grande medida, às melodias e ritmos espontâneos e à estrutura formal convencional, mas a sua aparência falsamente ingénua não deve levar-nos a subestimar esta música. No período romântico a ópera cómica é um raio de sol num panorama musical que, no conjunto, revela uma enorme falta de humor.

A **ÓPERA LÍRICA** — O tipo romântico de *opera comique* deu origem a uma forma a que a designação de *ópera lírica* parece bastante adequada. A ópera lírica situa-se a meio caminho entre a *opera comique* mais ligeira e a *grande opera.* Tal como a *opera comique,* a ópera lírica cativa o público principalmente através da melodia; os temas

*Canaz de J. Chéret anunciando a primeira série de espectáculos de* Mignon, *de Ambroise Thomas, na Opéra comique de Paris em 1866 (Paris, Bibliothèque de l'Opéra)*

são dramas ou fantasias românticas e as proporções são geralmente mais amplas do que as da *opéra comique,* embora não tão majestosas como as da grande ópera típica.

Uma das óperas líricas que gozaram de maior popularidade foi *Mignon* (1866), de Ambroise Thomas (1811-96), mas dentro deste género a obra mais famosa é, de longe, o *Fausto* de Gounod, estreado em 1859 como *opéra comique* (ou seja, com diálogo falado) e a que o compositor mais tarde deu a forma que hoje conhecemos, com recitativos. Gounod limitou-se inteligentemente à primeira parte da peça de Goethe, cujo tema é a trágica história de amor entre Fausto e Gretchen. O resultado é uma obra de proporções equilibradas, num elegante estilo lírico, com melodias cativantes, suficientemente expressivas, mas sem exageros. Entre as restantes obras cénicas de Gounod contam-se a ópera *Roméo et Juliette* (1867) e um bom número de melodiosas *opéras comiques.* Entre os seguidores de Gounod podemos citar o nome de Camille Saint-Saèns (1835-1921), de cujas produções dramáticas podemos destacar, como a mais importante, a ópera bíblica *Samson et Dalila* (1877).

Um marco importante na história da ópera francesa foi a *Carmen,* de George Bizet (1838-75), estreada em Paris em 1875. Tal como a versão original do *Fausto,* também a *Carmen* foi classificada como *opéra comique,* porque continha diálogos falados (mais tarde musicados em recitativo por outro compositor), mas o facto de ter podido chamar-se *comique* a este drama sombrio e realista revela-nos, pura e simplesmente, que nesta época a distinção entre ópera cómica passara a ser apenas de ordem técnica. A rejeição, por parte de Bizet, de uma intriga sentimental ou mitológica traduz o nascimento, na ópera do final do século xix, de uma corrente anti-romântica e favorável ao realismo — um movimento que, embora minoritário, não deixou de ter a sua importância. Pelo cenário espanhol e pela atmosfera musical, também espanhola, a *Carmen* ilustra, no entanto, um elemento que marcou todo o período romântico, ou seja, o exotismo — elemento que também se evidencia nalgumas das anteriores obras de Bizet (por exemplo, a música de cena para a peça de

Daudet *L'Arlésienne)* e noutras óperas e bailados franceses da mesma época. A música da *Carmen* apresenta uma extraordinária vitalidade rítmica e melódica; de textura leve e com uma magnífica orquestração, obtém sempre os mais vigorosos efeitos dramáticos com uma grande economia de meios.

**HECTOR BERLIOZ** — Contribuiu mais do que qualquer compositor para a glória da ópera romântica francesa. Podemos incluir aqui uma referência à sua *Danação de Fausto,* embora, rigorosamente falando, não se trate de uma ópera, não se destinando, aliás, a ser encenada — na página de rosto da partitura o compositor chama-lhe «lenda dramática». A *Danação* incorpora, com alterações, uma obra mais antiga do compositor, *Oito Cenas do Fausto de Goethe* (1828). Na versão final (1846), a *Danação* compõe-se de vinte cenas e requer três solistas, um coro e uma orquestra. A concepção é basicamente a mesma da *Symphonie fantastique* e do *Romeu e Julieta,* ou seja, a de um drama sinfónico onde se presume que a sequência da intriga já é conhecida do público, de forma que o compositor só musica as cenas que lhe parecem mais adequadas a tal tratamento — garantindo deste modo um máximo de variedade com a estrutura mais compacta possível. Ao contrário das duas obras anteriores, no entanto, *A Danação de Fausto* já não apresenta semelhanças, sequer residuais, com a estrutura formal da sinfonia clássica. A sua unidade é função do estilo musical próprio de Berlioz e em pouco ou nada depende dos raros temas e motivos recorrentes. No conjunto, trata-se de uma das mais variadas e inspiradas obras de Berlioz; os excertos orquestrais mais conhecidos (incluindo a *Marcha Rákóczy,* sobre um tema húngaro) dão-nos apenas uma impressão parcial das suas riquezas.

A ópera *Benvenuto Cellini* (1838) constitui outro exemplo da nova forma como este compositor aborda as formas tradicionais. A estrutura geral é, tal como a da *Danação de Fausto,* um encadeamento de episódios amplamente concebidos, e não um enredo detalhadamente desenvolvido. A partitura é notável pelo vigor e pela variedade da música, bem como pelo tratamento das cenas de multidão, que antecipam as dos *Meistersinger* de Wagner. A *opera comique* em dois actos de Berlioz *Beatrice et Bénédict* foi estreada em Baden em 1862. O coroamento da sua obra dramática é a grande ópera em cinco actos *Les Troyens,* composta em 1856-1858. A primeira parte, *La prise de Troie,* só foi levada à cena em 1890; a segunda parte, *Les Troyens à Carthage,* foi apresentada numa curta série de espectáculos em Paris no ano de 1863. *Les Troyens* não se assemelha a nenhuma outra ópera. O texto, do próprio Berlioz, baseia-se no segundo e no quarto livros da *Eneida* de Virgílio; tal como em *Cellini* e no *Fausto,* também aqui só são apresentados os momentos fundamentais da acção, numa série de grandiosas sequências cénicas. A narrativa é condensada, e várias ocasiões adequadas a esse efeito são aproveitadas para introduzir bailados, cortejos e outros números musicais. Embora a forma exterior e o recurso a um tema histórico (ou lendário), aparentemente, aproximem *Les Troyens* das grandes óperas da década de 1830, na realidade, nada poderia estar mais longe do brilho superficial de uma obra como, por exemplo, *Les huguenots* de Meyerbeer. O drama conserva o carácter suprapessoal, épico, do poema antigo de Virgílio, e a música fala uma linguagem semelhante. Não há uma única nota que ali esteja por motivos meramente ornamentais; o estilo é severo, quase ascético, em comparação com o de algumas anteriores obras de Berlioz. Ao mesmo tempo, Berlioz consegue dar uma vida intensa e proporções heróicas a cada paixão, cada cena e cada inciden-

te. *Les Troyens* é a consumação da tradição lírica francesa, na descendência directa de Rameau e de Gluck.

## Itália

A ópera italiana do século xix descendia de uma tradição sólida, vigorosamente enraizada na vida da nação. A Itália foi menos sensível do que os países do Norte às seduções do movimento romântico, e os compositores italianos sentiram-se menos tentados a fazer experiências novas e radicais. Os elementos românticos só gradualmente foram impregnando a ópera italiana, e nunca no mesmo grau que na Alemanha e na França. Além disso, a ópera foi a única manifestação musical relevante neste período, de forma que o génio da nação se concentrou, em grande medida, apenas neste género; tal situação tendia também a fomentar uma atitude conservadora.

A distinção entre *opera seria* e *opera buffa* manteve-se com toda a clareza até já ir bem entrado o novo século; depois foi na ópera séria que surgiram os primeiros sinais de mudança. A maior parte dos princípios que haviam orientado Gluck estavam já enunciados no *Saggio sopra 1'opera in musica* (1755), e muitos deles tinham sido postos em prática por Niccolò Jommelli, nas óperas que escreveu para Parma, Estugarda e Mannheim, que, sendo centros de cultura francesa, estavam em condições de acolher favoravelmente uma combinação de *tragédie lyrique* e *opera seria.* Embora as reformas de Jommelli não tenham tido grande popularidade em Itália, a *opera seria* em breve veio a conhecer um alargamento da cor orquestral graças a uma utilização mais frequente das madeiras e das trompas, à atribuição de um papel mais importante à orquestra e a um mais amplo recurso aos coros.

O fundador da ópera séria italiana do século xix foi Johann Simon Mayr (1763--1845), um alemão de nascimento que, como o seu antecessor Hasse, passou a maior parte da vida em Itália e que através das suas obras conseguiu aceitação geral para muitas das mudanças que Jommelli advogara na geração anterior.

**GIOACCHINO ROSSINI —** O principal compositor italiano do início do século xix possuía um dom invulgar para a melodia e um faro especial para os efeitos cénicos que lhe granjearam um sucesso precoce. Entre os 18 e os 30 anos de idade compôs trinta e duas óperas e duas oratórias, além de doze cantatas, duas sinfonias, e algumas outras obras instrumentais. Entre as melhores óperas sérias refiram-se *Tancredi* (Veneza, 1813), *Otello* (Nápoles, 1816) e *La donna dei lago* (Nápoles, 1819), embora o libreto romântico desta última (adaptado *d'A Dama do Lago,* de Walter Scott) não tenha merecido a aprovação do público.

A ópera cómica era um campo onde Rossini se movia com especial à-vontade, e muitas das suas obras neste género mantêm ainda hoje toda a sua frescura — por exemplo, *La scala di seta (A Escada de Seda,* Veneza, 1812), *L'italiana in Algieri (A Italiana em Argel,* Veneza, 1813), *La generentola (A Gata Borralheira,* Roma, 1817) e *La gazza ladra (A Pega Ladra,* Milão, 1817). A sua obra-prima, *// barbiere di Siviglia (O Barbeiro de Sevilha,* Roma, 1816), figura, como o *Fígaro* de Mozart e o *Falstaff* de Verdi, entre os mais altos exemplos de ópera cómica italiana.

O estilo de Rossini combina um fluxo melódico inesgotável com a vivacidade dos ritmos, a clareza do fraseado, a estrutura equilibrada e por vezes muito pouco

convencional do período musical, uma textura leve, uma orquestração escorreita que respeita a individualidade de cada instrumento e uma estrutura harmónica que, embora não sendo complexa, é muitas vezes original. Rossini partilha com muitos outros compositores do início do século XIX a predilecção pelo processo que consiste em justapor as tonalidades da mediante à tónica. A combinação de uma bela melodia com a vivacidade e o tom humorístico evidencia-se na ária merecidamente famosa *Una voce poco fa* («Uma voz, ainda há pouco», NAWM 137), d'O *Barbeiro de Sevilha.*

**NAWM 137 — GIACCHINO ROSSINI,** *Il barbieri di Siviglia:* **II ACTO, CENA 5, CAVATINA,** *Una voce poco fa*

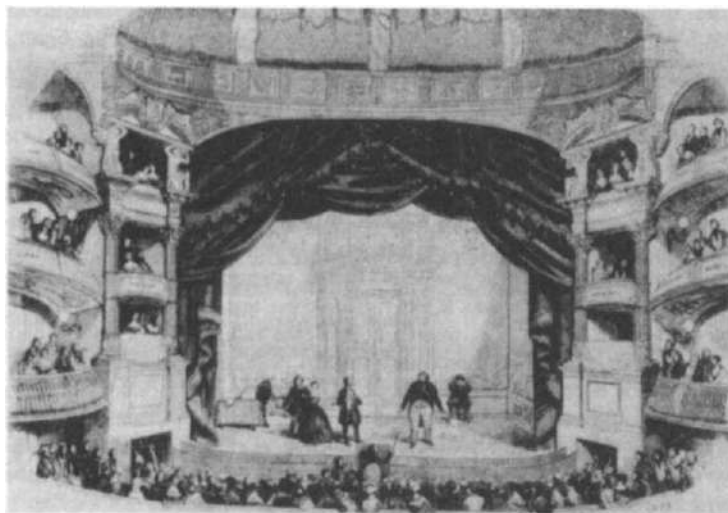
Esta ária é cantada por Rosina, que nela recorda a serenata que lhe fez o conde de Almaviva, apresentando-se como Liondoro, um jovem pobre e romântico. Na secção *andante* Rosina afirma a sua determinação em conquistá-lo; depois, num *moderato,* vangloria-se de saber ser dócil e mansa enquanto não se zanga; zangada, morde como uma víbora. O *andante* segue o estilo do recitativo com acompanhamento orquestral, com os seus grandes saltos, as notas repetidas em *parlando,* e cascata de notas na voz, enquanto o acompanhamento é pontuado por acordes. Quando Rosina fala em se livrar do velho tutor, o Dr. Bartolo, que quer desposá-la, os violinos imitam-se zombeteiramente em notas ornamentais. O *moderato* é uma ária de *bravura,* mas a *coloratura* confina-se aos limites de uma periodicidade regular que reforça o seu encanto.

Quando Rosina, depois de se gabar das cem artimanhas de que é capaz — *cento trappole* —, volta a falar em ser dócil, toda a orquestra parece rir da sua falsidade.

Os conjuntos vocais de Rossini, esse tipo de cena tão característico da ópera cómica, são concebidos com vivacidade e brilho. Um processo simples e eficaz, que o compositor utiliza nos conjuntos e noutros trechos, é o *crescendo:* a animação crescente é obtida através das muitas repetições de uma frase, cada Vez mais forte e mais aguda (por exemplo, na ária *La calunnia* de *Il barbiere).* Rossini não foi revolucionário, embora tenha encorajado algumas reformas; substituía por vezes o piano, no *recitativo secco,* pelo acompanhamento orquestral (pela primeira vez em *Otelo)* e procurava limitar os excessos dos ornamentos improvisados, escrevendo por extenso as passagens de *coloratura* e as *cadenzas.*

Depois do relativo fracasso da sua ópera séria *Semiramide* em Veneza no ano de 1823, Rossini aceitou um convite para se deslocar a Londres; a seguir, em 1824, instalou-se em Paris. Aí escreveu novas versões de duas das suas óperas anteriores (adaptando-as ao gosto francês, através da importância acrescida que dá ao coro e à orquestra) e compôs uma *opera comique, Le Comte Ory* (1828), e a grande ópera *Guillaume Tell* (1829). Nos últimos quarenta anos de vida apenas escreveu música sacra, canções e «álbuns» de peças para piano. *Guillaume Tell* é a obra de Rossini que mais se aproxima do romantismo, e a natural antipatia do compositor pelas doutrinas poderá ser um dos motivos pelos quais pôs então voluntariamente fim à sua carreira lírica, mas a sua figura dominou o panorama da ópera italiana durante toda a primeira metade do século. Na grande maioria das suas obras Rossini deu corpo à convicção, profundamente enraizada em Itália, de que a ópera é a mais alta manifestação de uma requintada arte do canto, cujo propósito consiste fundamentalmente em deliciar e comover o ouvinte através de uma música melodiosa, avessa ao sentimentalismo, espontânea e popular, em todos os sentidos da palavra. Este ideal

nacional revestiu-se de grande importância, contrabalançando as diferentes concepções de ópera que vigoravam em França e na Alemanha.

**GAETANO DONIZETTI** — Um dos mais prolíficos compositores italianos do segundo quartel do século foi Gaetano Donizetti (1797-1848), discípulo de Mayr, que, além de cerca de 70 óperas, compôs uma centena de canções, várias sifonias, oratórias, cantatas, música de câmara e música sacra. As obras que melhor resistiram ao tempo foram as óperas sérias *Lucrezia Borgia* (1833), *Lúcia di Lammermoor* (1835) e *Linda di Chamounix* (Viena, 1842), a ***opera** comique Lafüle du régiment (A Filha do Regimento,* Paris, 1840) e as óperas bufas *Uelisir damore (O Elixir do Amor,* 1832) e *Don Pasquale* (1843). Donizetti possuía, até certo ponto, o mesmo instinto que Rossini para o teatro e o mesmo talento melódico e em *Don Pasquale* criou um obra que suporta bem a comparação com // *barbiere.* No conjunto, as óperas cómicas resistiram melhor do que as óperas sérias ao desgaste do tempo. O carácter um tanto rude, primitivo e impulsivo da música de Donizette adapta-se bem à representação das situações francamente melodramáticas, mas as suas obras — geralmente compostas muito depressa e tendo em vista o êxito imediato — são muitas vezes prejudicadas pela monotonia das harmonias, dos ritmos e da orquestração; devemos, no

*Cena do n acto de* Don Pasquale, *de Gaetano Donizetti, tal como foi apresentado em 1843, no Théatre italien de Paris. Gravura do* Illustrirte Zeitung *de Leipzig (1843)*

entanto, exceptuar desta critica a maior parte da música de *Lúcia* e *Linda* e algumas cenas de outras óperas. Donizetti foi o precursor histórico imediato do Verdi; os dois compositores tinham em comum uma confiança implícita no gosto e no critério do público nacional, e as suas obras estão profundamente enraizadas na vida do povo italiano.

**VINCENZO BELLINI** (1801-1835) — Em contrapartida, pode ser considerado como o aristocrata deste período. Das suas dez óperas (todas sérias), as mais importantes são

*La sonnambula* (1831), *Norma* (1831) e / *Puritani e i Cavalieri (Os Puritanos e os Cavaleiros,* Paris, 1835). O estilo de Bellini é de um lirismo extremamente requintado; as harmonias são de grande delicadeza, e as melodias, intensamente expressivas, têm um fôlego, uma flexibilidade formal, uma elegância de contornos e um tom elegíaco que as aproximam dos nocturnos de Chopin. Estas qualidades são bem ilustradas pela *cavatina Casta Diva* da ópera *Norma* (NAWM 138).

A influência do romantismo, em geral, e da ópera francesa, em particular, é notória noutro género cultivado tanto por Donizetti como por Bellini, a *opera semiseria* — uma intriga séria associada a cenários e sentimentos românticos, criando uma atmosfera semelhante à da ópera lírica francesa; *Linda di Chamounix,* de Donizetti, e *Sonnambula,* de Bellini, enquadram-se neste género. O material temático para estas óperas começou a ser extraído cada vez mais de fontes literárias românticas, em vez das fontes clássicas em que se inspirava a *opera seria* do século xvin. A grande ópera francesa forneceu também o modelo para os temas pseudo-históricos tratados em obras de grandes proporções, como é o caso de / *Puritani,* de Bellini, e até certo ponto também da *Norma.* A influência romântica é mais marcante nos libretos italianos deste período do que propriamente na música; nada ou quase nada há de romântico nas partituras do extrovertido Donizetti, e em Bellini o romantismo manifesta-se mais no subjectivo dos sentimentos do que nos pormenores musicais.

**NAWM 138 — VINCENZO BELLINI,** *Norma:* **i ACTO, CENA 4, SCENA E CAVATINA,** *Casta Diva*

Norma, suma sacerdotiza dos Druidas, implora à sua casta deusa que traga a paz com os Romanos. A melodia parece procurar continuamente um ponto de descanso, mas, em vez de o encontrar, atinge níveis cada vez mais altos de tensão e exaltação ao longo de catorze compassos de lento -O coro faz eco à sua súplica, enquanto Norma continua a cantar sobre ele, em *coloratura.* De acordo com a convenção que começava nessa altura a afirmar-se, a seguir à *cavatina* lírica vem uma *cabaletta* — uma ária enérgica, de grande precisão rítmica, cantada pela mesma personagem. Contornando o formalismo desta sequência previsível, Bellini interrompe a introdução orquestral com um recitativo acompanhado. E este recitativo que traz à luz do dia a luta em curso na consciência de Norma, pois, quando o coro grita «abaixo o procônsul!», ela sabe que não pode acompanhá-lo: o procônsul romano Pollione é, secretamente, o pai dos seus dois filhos e, embora a tenha trocado por uma das suas sacerdotizas, Adalgisa, Norma deseja reconquistá-lo. Enquanto a multidão continua a difamar os Romanos, Norma reza para que Pollione volte um dia para ela. A música agressiva, marcial, que envolve a sua efusão lírica pessoal anuncia a crise que Norma está prestes a enfrentar e ao mesmo tempo remata a cena de uma forma brilhante.

## Guiseppe Verdi

A carreira de Giuseppe Verdi resume praticamente a hisória da música italiana nos cinquenta anos que se seguiram às óperas de Donizetti. Com excepção do *Requiem* e algumas outras composições sobre textos sagrados, de um pequeno número de canções e um quarteto de cordas, todas as obras publicadas de Verdi foram escritas para o palco. A primeira destas vinte e seis óperas foi produzida em 1839 e a última em 1893. Verdi nunca cortou com o passado nem fez experiências radicais com base em teorias novas; a sua evolução foi no sentido de um

refinamento progressivo da concepção e das técnicas, e a verdade é que, ao cabo deste processo, Verdi levou a ópera italiana a um grau de perfeição nunca ultrapassado depois dele.

Um desenvolvimento tão regrado, tão diferente do curso que tomavam as mutações musicais nos países do Norte, só foi possível porque a Itália possuía uma longa e ininterrupta tradição lírica. A ópera era aí acarinhada por um povo inteiro; o conflito entre o artista e a sociedade — como, de resto, boa parte das outras contradições subjacentes à atitude romântica na Alemanha e na França — não existia em Itália. A única questão de fundo que afectou profundamente a música italiana foi o nacionalismo, mas nesse aspecto Verdi deu mostras da maior firmeza. Verdi acreditava convictamente que cada nação devia cultivar o tipo de música que lhe era próprio; manteve, no seu estilo musical, a mais resoluta independência e deplorou sempre a influência das ideias estrangeiras (principalmente alemãs) sobre as obras dos compatriotas mais jovens. Muitas das primeiras óperas incluem coros que eram apelos mal disfarçados ao patriotismo dos compatriotas em luta pela unidade nacional e contra a dominação estrangeira nos anos agitados do *risorgimento* ou renascimento nacional; a popularidade de Verdi aumentou ainda mais quando o seu nome se converteu num símbolo patriótico e num grito de revolta. *Viva Verdi* significava, para os italianos, *Viva Vittorio Emmanuele Re d'Italia.*

Outra característica ainda mais profunda e basicamente nacional era, em Verdi, a adesão incondicional ao ideal da ópera como drama humano — contrastando com a ênfase dada na Alemanha à natureza romantizada e ao simbolismo mitológico —, drama que devia ser expresso fundamentalmente através de uma melodia vocal solística simples e directa, por oposição à exuberância coral e orquestral da grande ópera francesa. A independência de Verdi não era, no entanto, absoluta, nem podia sê-lo. Além da influência genial de Beethoven, a quem venerava mais do que a qualquer outro compositor, e da evidente dívida para com os seus antecessores Donizetti, Bellini e Rossini, Verdi aprendeu muito com a harmonia e orquestração de Meyerbeer, mas nunca aceitou o que quer que fosse sem o ter primeiro assimilado plenamente, integrando-o na linguagem pessoal.

A vida criadora de Verdi pode ser dividida em três fases, culminando a primeira em *// trovatore* e *La traviata* (1853) e a segunda em *Aída* (1871); da terceira apenas fazem parte *Otelo* (1887) e *Falstaff* (1893). Com excepção de *Falstaff* e de uma obra de juventude que não foi bem recebida pelo público, todas as óperas de Verdi são sérias. Os temas foram, na sua maioria, adaptados pelos libretistas a partir de textos de vários autores românticos: Schiller *(Giovanna d'Arco, I masnadieri, Luisa Miller, Don Carlos),* Vítor Hugo *(Ernâni* e *Rigoletto),* Dumas Filho *(La travistà),* Byron *(/ due foscari, 11 corsaro),* Scribe *(Les vêpres siciliennes, Un bailo in mascherd),* ou de dramaturgos espanhóis (*// trovatore, Laforza dei destino, Simon Boccanegra);* de Shakespeare, além de *Macbeth,* foram extraídos os temas das duas últimas óperas, habilmente adaptados por um amigo de Verdi, o poeta e compositor Arrigo Boito (1842-1918); o argumento de *Aida* foi desenvolvido a partir de um enredo esboçado por um egiptólogo francês, A. F. F. Mariette, quando esta ópera foi encomendada a Verdi.

As principais exigências de Verdi em matéria de libretos eram a presença de emoções fortes e de contrastes acentuados, bem como a rapidez da acção; a plausibilidade da intriga não era fundamental. Por conseguinte, a maior parte dos

enredos são melodramas tempestuosos e sangrentos, cheios de personagens inverosímeis e de coincidências ridículas, mas com inúmeras oportunidades para as melodias animadas, vigorosas e violentas, que são particularmente características do primeiro estilo de Verdi. Alguns aspectos estruturais são comuns a muitas das óperas de Verdi. Na sua forma mais típica, a ópera de Verdi é em quatro grandes partes — quatro actos, ou três actos com um prólogo, ou três actos subdivididos em cenas, por forma a aproximar-se da divisão quadripartida; a segunda e a terceira partes têm importantes *finales* de conjunto; na terceira há geralmente um grande dueto, e a quarta começa muitas vezes com uma *preghiera* (cena de oração) ou outra forma de meditação para um solista (de preferência a heroína), muitas vezes acompanhado pelo coro. Este esquema demonstrou a sua eficácia em termos teatrais, como o atesta o facto de Verdi, depois de o adoptar nas primeiras obras, o ter conservado, sem grandes alterações, até mesmo na *Aida* e no *Otelo*.

**PRIMEIRAS OBRAS** — Muitas das primeiras óperas são notáveis pelos coros; *Nabucco* (1842), provavelmente a melhor das obras de juventude de Verdi, tem uma excelente escrita coral, tal como / *Lombardi* (1843), *Giovanna d'Arco* (1845) e *La battaglia di Legnano* (1849). Muitas características desta primeira fase estão resumidas em // *trovatore* (1853), uma das obras mais populares de Verdi. Os recursos que ele já então dominava evidenciam-se claramente na primeira cena da iv parte desta obra (NAWM 142).

Em *Luisa Miller* (1849) começa a anunciar-se uma mudança no estilo de Verdi; já nesta obra, e cada vez mais daqui em diante, as personagens passam a ser caracterizadas com uma maior finura psicológica, e as emoções expressas na música tornam-se menos cruas do que nas primeiras óperas. A subtileza da caracterização, a unidade dramática e a invenção melódica combinam-se na obra-prima *Rigoletto* (1851). *La traviata* (1853) tem um clima mais intimista do que as obras anteriores e é notável pelo aparecimento de um novo tipo de melodia, um *arioso* flexível, expressivo, semideclamatório, que Verdi veio a desenvolver ainda mais no *Otelo*. Duas experiências no campo da grande ópera foram *Les vêpres siciliennes* (1855) e *Don Carlos* (1867), ambas estreadas em Paris. *Don Carlos* é a mais conseguida das duas; na versão revista (1884) contém vigorosas cenas dramáticas, bem como alguns interessantes efeitos orquestrais e harmónicos característicos do estilo tardio de Verdi. Ao longo de toda a segunda fase, as óperas foram sendo compostas a um ritmo menor do que anteriormente, e Verdi arriscou, embora cautelosamente, algumas experiências novas. Os solos, os conjuntos e os coros combinam-se mais livremente na estrutura dramática, as harmonias tornam-se mais audaciosas, enquanto a orquestra é tratada com maior apuro e originalidade. Em *Uno bailo in maschera (Um Baile de Máscaras,* 1859) e *La forza dei destino* (1862; versão revista, 1869) são introduzidos papéis cómicos. Estas duas óperas utilizam ainda um processo bastante corrente no século xix e que Verdi já experimentara em *Rigoletto* e noutras obras: a recorrência, em momentos cruciais, de um ou mais temas ou motivos facilmente identificáveis que servem para criar uma unidade ao mesmo tempo dramática e musical. Todos os progressos da segunda fase se congregam em *Aida* (1871), onde o tom heróico da grande ópera se conjuga com a solidez da estrutura dramática, a vivacidade da caracterização, o *pathos* e a riqueza do colorido melódico, harmónico e orquestral.

Leonora, conduzida por Ruiz, amigo de Manrico, chega à torre do palácio Aliaferia, onde Manrico, o seu amado trovador, aguarda a execução. Dois clarinetes e dois fagotes anunciam o tom sombrio da cena, enquanto Leonora e Manrico se aproximam. Então Leonora canta, sem acompanhamento, a sua esperança de salvar Manrico. Prossegue com acompanhamento de cordas; depois inicia um ária, *D'amor sulVali rosee* («Sobre as róseas asas do amor»), procurando consolá-lo, mas ocultando-lhe o seu tumulto interior. É acompanhada por uma orquestra reduzida, com os instrumentos de sopro a dobrarem a linha melódica nos momentos mais dramáticos. Soa o dobre de finados e, nos bastidores, um grupo de monges entoa *a cappella* um *miserere,* rezando pela alma do preso. Toda a orquestra começa uma marcha lúgubre, *pianíssimo,* a que Leonora responde com uma linha lírica, interrompida por soluços. Quando a orquestra pára de tocar, ouvimos Manrico cantar, acompanhado ao alaúde (na realidade, duas harpas no fosso da orquestra), *A che la morte ognora è tarda nel venir* («Ah, como a morte tarde em chegar»). O canto é interrompido pela música fúnebre, pelo cântico dos monges e pelas exclamações de terror de Leonora. Tudo isto faz lembrar a forma como Meyerbeer trata este tipo de situações. A gradação e progressão do recitativo próximo da fala aos mais altos níveis de lirismo demonstra a versatilidade do talento de Verdi e ao mesmo tempo o seu instinto dramático, que o leva a evitar os «números» independentes, o formalismo das transições e os *ritornellos,* que ainda encontramos em Bellini e Rossini.

**ÚLTIMAS OBRAS** — Passaram dezasseis anos antes que o público pudesse assistir a uma nova ópera de Verdi. Neste espaço de tempo surgiu um grande número de obras importantes, entre as quais o *Requiem* do próprio Verdi, a *Carmen* de Bizet, as quatro sinfonias de Brahms, a 7." Sinfonia de Bruckner, o *King* de Wagner (na sua primeira apresentação de conjunto) e o *Parsifal.* Apesar de todo o seu isolamento voluntário, Verdi não deixava de ser sensível às novas correntes, e *Otelo,* estreado em Milão em 1887, foi a resposta a um panorama musical novo. Esta resposta, porém, tanto foi determinada pela reacção de Verdi a forças exteriores como pela própria interior. Externamente, o *Otelo* difere das óperas anteriores, acima de tudo, pela continuidade mais perfeita da música dentro de cada acto. Mas um exame mais atento revela a presença da estrutura tradicional da ópera italiana com solos, duetos, conjuntos e coros; a continuidade é conseguida através da subtileza das transições, da plasticidade do fluxo melódico e do poder de ligação da orquestra. O libreto, de longe o melhor que Verdi musicara até então, apresenta um convincente drama humano que a música impregna, sustenta e glorifica continuamente. A linguagem harmónica e a orquestração são de uma grande frescura e vitalidade, sem deixarem de ser transparentes, nunca usurpando a função expressiva da melodia nem obscurecendo as vozes. Podemos ter uma ideia resumida destas características, bem como da evolução genérica do estilo de Verdi, comparando o belo dueto de amor no final do primeiro acto de *Otelo* com outros duetos de óperas anteriores: *Nabuco* (in acto, *Donna, chi sei?), Rigoletto* (final do n acto, *Piangi, fanciulla),* e *Aída* (final do iv acto, *O terra addio).*

Se *Otelo* foi a consumação da ópera trágica italiana, *Falstaff* (1893) foi a consumação da ópera cómica. Em ambas encontramos a essência intemporal da ópera italiana, da longa tradição que se iniciou com Monteverdi e prosseguiu com Steffani, Scarlatti, Hasse, Mozart e Rossini, enriquecida ainda com novos elementos deriva-

*Giuseppe Verdi e o barítono Victor Maurel, que desempenhou o papel de Iago em* Otelo, *nos bastidores da Paris Opera, 1894 (cortesia do* Opera News)

dos do romantismo — mas um romantismo depurado pela inteligência límpida e pelo critério apurado de Verdi. Tal como *Otelo* transfigurou a melodia lírica dramática, também *Falstqff* transfigurou esse elemento característico da *opera buffa,* o conjunto. Sobre um pano de fundo orquestral cheio de vivacidade e delicadeza e infinitamente variado, a comédia atinge o clímax nos grandes *finales* do segundo e do terceiro actos. Verdi parece, por vezes, satirizar todo o século romântico, incluindo a sua própria obra. A última cena culmina numa fuga sobre as palavras *tutto nel mondo è burla* («tudo no mundo é farsa, todos os homens são botos natos»).

Em todas as óperas de Verdi, de *Nabucco* a *Falstqff,* há uma feição que é constante: uma combinação de força emocional primitiva, telúrica, elementar, com a fluência, a clareza e — sob a capa de um grande refinamento de pormenor — a simplicidade fundamental da expressão vocal. O espírito das obras de Verdi é, basicamente, mais clássico do que romântico; o seu classicismo não deriva, como o de Brahms, de uma vitória sobre o romantismo, mas antes de um alheamento quase total em relação a ele. A relação de Verdi com o romantismo pode ser ilustrada pelo contraste entre a sua atitude e a dos românticos do Norte para com a Natureza. A descrição do cenário natural nas óperas de Verdi é concisa, sugestiva, quase convencional, como as paisagens dos pintores renascentistas italianos — tomemos como exemplos a música da tempestade em *Rigoletto* e *Otelo* ou a atmosfera exótica de *Aida. A* sua atitude para com a Natureza é inteiramente desprovida de sentimentos. Todo o seu interesse se concentra na humanidade; a Natureza existe para ser usada e não venerada. Verdi é, aliás, o único compositor eminente da história da música que foi também um agricultor próspero.

## A ópera romântica alemã

Um dos traços distintivos do século xix foi a forte influência mútua entre música e literatura. A forma artística compósita da ópera presta-se bem a traduzir a conjuga-

ção de tais influências, e, uma vez que a Alemanha foi o país onde o romantismo floresceu mais vigorosamente, a ópera alemã encarna alguns dos desenvolvimentos e ramificações mais audadiosos deste movimento. A Alemanha não tinha, ao invés da Itália, uma longa e florescente tradição lírica, contribuindo este factor também para favorecer a experimentação. O antecessor imediado da ópera romântica alemã foi o *Singspiel,* de que *A Flauta Mágica* de Mozart representa talvez o expoente máximo. No início do século xix o *Singspiel,* graças, em parte, à influência da ópera francesa da mesma época, foi acolhendo cada vez mais elementos românticos, ao mesmo tempo que mantinha ou acentuava até as suas características especificamente nacionais. Ambas as tendências são ilustradas por duas óperas compostas em 1816: *Undine,* do notável escritor e compositor E. T. A. Hoffmann (1776-1822), e *Fausto,* de Ludwig Spohr, um famoso violinista e compositor de oratórias, sinfonias, concertos e música de câmara, que foi também um dos grandes compositores do primeiro romantismo alemão. A obra que assinala definitivamente o nascimento da ópera romântica alemã é, no entanto, *Der Freischütz,* de Weber, estreada em Berlim em 1821.

**CARL MARIA VON WEBER —** Familiarizou-se com o teatro desde a mais tenra infância. Os seus professores de música foram Michael Haydn e Georg Joseph Vogler (1749--1814), conhecido como Abbé ou Abt Vogler, uma das figuras mais bizarras da história da música — organista, fabricante de órgãos, compositor de óperas e de música sacra, mestre de muitos discípulos famosos (incluindo Meyerbeer) e tema de um poema de Browning. Weber tornou-se director da Opera de Praga em 1813 e da de Dresden em 1816. Além de *Der Freischütz,* as suas principais composições dramáticas foram *Euryanthe* (Viena, 1823) e *Oberon* (Londres, 1826).

Características da ópera romântica alemã, ilustradas em *Der Freischütz* e em diversas outras obras: as intrigas baseiam-se em episódios da história medieval, em lendas ou contos de fadas; em consonância com as tendências literárias contemporâneas, a história envolve criaturas e acontecimentos sobrenaturais, de preferência num cenário natural selvagem e misterioso, mas inclui também cenas da vida humilde dos campos e das aldeias. Os incidentes sobrenaturais e o cenário natural não são tratados como factores secundários, fantásticos ou decorativos, mas com a maior seriedade, como elementos indissoluvelmente ligados ao destino dos protagonistas humanos. As personagens humanas não são consideradas como meros indivíduos: são, em certo sentido, agentes ou representantes das forças sobrenaturais, boas ou más, de forma que a vitória final do herói simboliza também o triunfo das potências angélicas sobre as potências demoníacas. A vitória é muitas vezes interpretada em termos de salvação ou redenção — concepção que talvez constitua um prolongamento do tema da libertação, que tanta importância teve na ópera dos primeiros anos do século. Pelo lugar de destaque que dá ao pano de fundo natural e espiritual da acção, a ópera alemã difere profundamente da ópera francesa e italiana da mesma época. O estilo e a forma musical têm, naturalmente, muitos pontos de contacto com a ópera de outros países, mas a utilização de melodias simples, folclóricas, de cariz marcadamente alemão, constitui um elemento novo. Mais importante ainda é o recurso à harmonia e à cor orquestral para efeitos de expressão dramática. Esta ênfase nas vozes internas da textura (por oposição à tónica italiana na melodia) pode ser considerada como o equivalente musical da ênfase que o libreto alemão dá ao clima, ao cenário e ao significado oculto do drama.

*Cenário de Carl Wilhelm Holdermann para a cena do desfüadeiro do lobo da ópera* Der Freischütz, *de Weber (encenação de 1822, em Weimar). Max olha em redor, cada vez mais alarmado, enquanto Caspar funde as balas (Weimar, Staatliche Kunstsammlungen, Schlossmuseum)*

Alguns pormenores de *Der Freischütz (O Franco-Atirador)* servirão para ilustrar estas observações de carácter geral. A história gira em torno de uma situação frequente no folclore e que foi imortalizada no *Fausto* de Gothe: um homem vendeu a alma ao diabo a troco de favores terrenos — neste caso, a troco de algumas belas magias que lhe permitiram ganhar um concurso de tiro ao alvo e, assim, conquistar a mão da mulher amada. Seis das balas obedecerão aos desejos do herói, Max, mas a sétima segue as instruções do demónio Samiel. Como habitualmente, o diabo acaba por ser logrado: a heroína Agatha está protegida (pela grinalda mágica que lhe deu um eremita) contra a bala que o diabo lhe destinou, e tudo termina em bem. O sombrio cenário da floresta é descrito em tom idílico pela melodia das trompas no início da abertura (NAWM 140a) e em tom diabólico na lúgubre cena nocturna do «desfiladeiro do lobo» onde são fundidas as balas mágicas *(finale* do n acto, NAWM 140b). Os coros rústicos, as marchas, as danças e as árias combinam-se, na partitura, com árias incorporadas no estilo italiano.

**NAWM 140 — CARL MARIA VON WEBER,** *Der Freschütz: (a)* **ABERTURA;** *(b)* **u ACTO, FINALE: CENA DA COVA DO LOBO**

A abertura de *Der Freschütz* não é, ao contrário de tantas aberturas de ópera do início do século xix, urna simples miscelânea de melodias, mas antes, como as aberturas de Beethoven, um primeiro andamento sinfónico completo em *forma sonata* com uma introdução lenta. Além disso, introduz numerosos temas e momentos de várias cenas da ópera. A ária de Max no i acto, *Doch mich umgarnen finstre Machie,* por exemplo, serve de primeiro tema da exposição, enquanto a música para a fundição da sétima bala, na cena do desfiladeiro do lobo, funciona como ponte para o segundo tema, que é também extraído da ária de Max. O tema final da exposição é a melodia da última parte da grande ária da soprano Agatha no n acto, *AlVmeine Pulse schlagen* («Todas as minhas veias palpitam»).

Exemplo acabado da criação de uma atmosfera misteriosa através da orquestração e da harmonia são os doze compassos no final da introdução *adagio* à abertura, que prefiguram a cena do desfiladeiro do lobo; do mesmo modo, são a orquestração e a

estranha estrutura harmónica (contraste entre *Fá♯* menor e *Dó* menor) que mais contribuem para a eficácia musical da própria cena do desfiladeiro (140b), ilustração verdadeiramente modelar do clima de horror sobrenatural.

O discurso cantado de Caspar, *Du weisst, das meine Frist schier abgelaufen ist* («Sabes que o meu prazo está a chegar ao fim») é quase wagneriano no seu desenvolvimento orquestral resoluto, contrapondo um motivo à voz: esta mais parece ir buscar as notas à orquestra do que ser acompanhada por ela.

Particularmente notável nesta cena é o melodrama da fundição das balas. O *melodrama* era um género de teatro musical que combinava o diálogo falado com música de fundo. Aqui o texto de Caspar é dito sobre um pano de fundo de música orquestral contínua. Primeiro, invoca Samiel; depois, à medida que vai fundindo as balas, conta *eins, zwei, drei,* etc, e as montanhas ecoam cada número. Para cada bala Weber como que ilustra uma pequena parte do cenário aterrador e da vida animal da grande floresta: para a primeira bala, a luz esverdeada da Lua, parcialmente oculta por uma nuvem; para a segunda, uma ave selvagem paira acima da fogueira; para a terceira, a corrida de um javali assusta Caspar; para a quarta, uma tempestade que se anuncia acaba por irromper; para a quinta, o galope dos cavalos e o estalar do chicote; para a sexta, o ladrar dos cães e o relinchar dos cavalos. Neste ponto um coro invisível de caçadores canta sobre uma única nota e Caspar grita *seis!* Ao longo de toda a cena Weber explora engenhosamente os recursos da orquestração, com timbales, trombones e clarinetes no primeiro plano, muitas vezes sobre *tremolos* das cordas. Na melodia e na harmonia abundam, causando um efeito de surpresa, intervalos diminutos e aumentados e o cromatismo audacioso.

O imenso sucesso popular de *Der Freischütz* — um sucesso motivado quer pelo apelo ao sentimento nacionalista, quer pela beleza da música — não se repetiu com as ulteriores obras de Weber nem com as dos seus sucessores imediatos. *Euryanthe,* a única ópera de Weber que não contém diálogos falados, tem proporções próximas das da grande ópera; a unidade desta obra é ainda mais perfeita do que a de *Der Freischütz,* graças à textura musical contínua e ao recurso sistemático a estilos harmónicos contrastantes para caracterizar as forças em confronto no drama e graças ainda à recorrência e à transformação dos temas musicais. Podemos equiparar este processo dos temas recorrentes na ópera ao método cíclico utilizado na música sinfónica por compositores como Liszt, Franck e outros. Não se tratava, no século xix, de um processo inteiramente novo — na verdade, encontramo-lo já no *Orfeo* de Monteverdi —, mas foram os compositores oitocentistas que primeiro o usaram de forma ampla e sistemática; tal dispositivo representou um desvio bastante radical em relação à antiga convenção da independência temática absoluta entre as diversas partes de uma ópera ou de uma sinfonia. Os recursos que Weber utiliza em *Euryanthe* representam um passo num processo que irá ter a conclusão lógica de Wagner.

*Oberon,* a última ópera de Weber, é prejudicada por um libreto pobre e desconexo; em compensação, no entanto, a partitura contém algumas das passagens mais subtis que o compositor escreveu em termos de cor orquestral, a par de alguns bons exemplos de descrição através da música.

**OUTROS COMPOSITORES DE ÓPERA ALEMÃES —** A maior parte das óperas e *Singspiels* de Schubert — meia dúzia de obras de cada um dos géneros, além de algumas outras que ficaram incompletas — não foram levadas à cena em vida do compositor e não chegaram, por conseguinte, a exercer qualquer espécie de influência, embora a sua

música seja por vezes excelente. Na melhor ópera de Schubert, *Fierrabras* (1823), encontramos algumas antecipações interessantes da técnica do *leitmotiv.*

Depois de Weber, durante cerca de vinte anos, a ópera alemã foi cultivada por um certo número de compositores estimáveis de segunda categoria, entre os quais se destacam Heinrich Marschner (1795-1861) e Albert Lortzing (1801-1851). Marscher especializou-se nos *Singspiels* românticos de tipo semipopular; a sua obra mais importante, *Hans Heiling* (1833), filia-se nas de Weber, mas ao mesmo tempo aponta já para Wagner, quer pela intriga, quer pelo estilo musical. *Zar und Zimmermann (Czar e Carpiteiro,* 1837), de Lortzing, é um bom exemplo do género cómico em que este compositor se distinguiu. Dos restantes compositores alemães de ópera cómica, vale a pena citar os nomes de Otto Nicolai (1810-1849) e o de Peter Cornélius, discípulo de Liszt: *Der Barbier von Bagdad (O Barbeiro de Bagdade,* 1858), deste último compositor, é uma obra espirituosa e original. A ópera romântica de Schumann *Genoveva* (1850), apesar da estima dos críticos pela qualidade da música, não teve sucesso no palco. Além da ópera nacional, também a *opera comique* francesa gozou de grande popularidade na Alemanha das décadas de 1830 a 1850; a ópera séria sobre temas históricos foi representada pelas últimas obras de Spontini e Meyerbeer.

## Richard Wagner: o drama musical

O grande compositor da ópera alemã, e uma das figuras fulcrais na história da música do século xix, foi Richard Wagner (1813-1883). A importância de Wagner é tripla: representou a consumação da ópera romântica alemã, do mesmo modo que Verdi representa a consumação da ópera italiana; criou uma nova forma, o *drama musical;* o vocabulário harmónico das últimas obras levou ao limite mais extremo a tendência para a dissolução da estrutura tonal clássica, tornando-se o ponto de partida de desenvolvimento que se prolonga até à actualidade. Os escritos de Wagner tiveram uma influência considerável no pensamento oitocentista, não apenas no campo da música, mas também no da literatura, do teatro e até das questões políticas e éticas.

Para Wagner, a função da música era servir os objectivos da expressão dramática; as suas únicas composições importantes são as que escreveu para o teatro. Wagner obteve o primeiro êxito com *Rienzi,* uma grande ópera em cinco actos estreada em Dresden em 1842. No ano seguinte, também em Dresden, foi levado à cena *Derfliegende Hollãnder (O Holandês Voador/O Navio Fantasma),* uma ópera romântica na tradição de Weber e Marschner. O sucesso destas duas obras levou à nomeação de Wagner para o cargo de director da Ópera de Dresden, assim pondo termo (temporariamente) a uma longa fase errante e de dificuldades materiais. Em *Derfliegende Hollãnder* estão já fixadas as grandes linhas da evolução que Wagner viria a seguir nas ulteriores obras. O libreto — escrito, tal como os de todas as suas óperas, pelo próprio compositor — baseia-se numa lenda; a acção decorre sobre o pano de fundo de um mar tempestuoso, e o drama termina com a redenção do herói graças ao amor abnegado da heroína Senta. A música de Wagner é particularmente expressiva na descrição da tempestade e das ideias contrastantes da maldição e da salvação, que são claramente apresentadas no trecho fulcral da ópera, a balada de Senta. Os temas da balada, que são também os da abertura, voltam a surgir noutros

momentos ao longo da ópera, embora esta técnica ainda não seja tão ampla e sistematicamente aplicada como o veio a ser nas ulteriores obras de Wagner.

*Tannhäuser* (Dresden, 1845) é uma adaptação brilhante da essência do libreto romântico alemão ao esquema da grande ópera. A música, tal como a de *Der fliegende Holländer,* evoca os mundos opostos do pecado e da bem-aventurança, mas com maior fervor emotivo e maior riqueza dos recursos harmónicos e de colorido. Os trechos mais espectaculares — o bailado de Venusberg, os coros dos peregrinos, o concurso de canto — ligam-se de forma plausível à acção do drama, sendo a recorrência temática utilizada com grande eficácia. Um novo tipo de linha vocal flexível, semideclamatória, que Wagner virá mais tarde a empregar regularmente, surge no relato de Tannhäuser no m acto da ópera. *Lohengrin,* estreada sob a direcção de Liszt, em Weimar, no ano de 1850, é a última das grandes óperas românticas alemãs e ao mesmo tempo dá corpo a diversas mutações que anunciam os dramas musicais da fase seguinte de Wagner. As fontes da intriga são a lenda e o folclore medievais, mas a abordagem é mais abstracta e simbólica do que a das óperas anteriores: Lohengrin, por exemplo, poderá representar o amor divino descendo à terra sob forma humana e Elsa a fraqueza da humanidade incapaz de acolher com fé a graça divina. Tal interpretação simbólica é sugerida pelo prelúdio, que evoca a descida à terra do Santo Graal e o seu regresso ao céu.

A orquestração de *Lohengrin* é ao mesmo tempo mais densa e mais discreta do que a de *Tannhäuser;* a música flui de forma mais contínua, esbatendo as linhas divisórias entre os vários trechos; os coros, primorosamente escritos, combinam-se com o canto solístico e o fundo orquestral em cenas musicais longas e coesas. O compositor recorre com mais frequência ao novo estilo de melodia declamatória ou *arioso* (por exemplo, no trecho *In fernem Land,* cantado por Lohengrin no in acto da ópera). A técnica dos temas recorrentes é mais desenvolvida e aperfeiçoada, em particular no que diz respeito aos motivos associados a Lohengrin e ao Graal e ao motivo da «pergunta proibida» (que surge pela primeira vez sobre as palavras *Nie sollst du mich brefragen,* do i acto). Tal como em Weber, a estrutura tonal torna-se um elemento importante da organização dramática e musical da obra: a tonalidade de Lohengrin é *Lá* maior, a de Elsa *La'* ou *Mi/* e a das personagens demoníacas *Fájt* menor. O estilo, no conjunto, é diatónico, geralmente com modulações às tonalidades relativas.

Na sequência das convulsões políticas de 1848-1849, Wagner emigrou para a Suíça, onde fixou residência nos dez anos seguintes. Aí teve tempo e oportunidade para formular as suas teorias acerca da ópera e para as publicar numa série de ensaios, o mais importante dos quais é *Ópera e Drama* (1851). Nesse mesmo período escreveu os poemas de um ciclo de quatro obras dramáticas, cujo título de conjunto é *Der Ring des Nibelungen (O Anel do Nibelungo).* A música das duas primeiras —*Das Rheingold (O Ouro do Reno)* e *Die Walküre (A Valquíria)*— e parte da música da terceira, *Siegfried,* estavam já compostas em 1857; o ciclo ficou completo em 1874, com *Die Götterdämmerung (O Crespúsculo dos Deus),* e a primeira apresentação integral do ciclo ao público teve lugar dois anos depois, num teatro construído em Bayreuth especialmente para o efeito, respeitando as indicações do próprio Wagner. Entretanto, o compositor escrevera *Tristão e Isolda* (1857-1859) e *Die Meistersinger von Nürnberg (Os Mestres Cantores de Nuremberga,* 1862--1867). A sua última obra foi *Parsifal* (1882).

*O Festival de Teatro Bayreuth, assim denominado por Otto Brückwald, incorporou as ideias de Wagner sobre a produção de música de drama. Pôde produzir* Ring *pela primeira vez em Agosto de 1876.* Parsifal *(1882) foi escrita para este teatro, que continua a ser palco do Festival Bayreuth*

A concepção do drama musical segundo Wagner pode ser ilustrada através de *Tristão e Isolda.* A história é extraída de um romance medieval de origem céltica. (Talvez esta fonte de inspiração seja menos típica de Wagner do que a exploração da mitologia norueguesa do *Ring,* mas integra o compositor numa das grandes correntes da arte romântica.) O ideal que domina a estrutura formal da obra de Wagner é a unidade absoluta entre drama e música, considerados como expressões organicamente interligadas de uma única ideia dramática — ao contrário do que sucede na ópera convencional, onde o canto predomina e o libreto é um mero suporte da música. O poema, a concepção dos cenários, a encenação, a acção e a música são encarados como aspectos de uma estrutura total, ou *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total). Considera-se que a acção do drama tem um aspecto interno e um aspecto externo: o primeiro é o domínio da música instrumental, ou seja, da orquestra, enquanto o texto cantado clarifica os acontecimentos ou situações que constituem as manifestações exteriores da acção. Por conseguinte, a teia orquestral é o elemento fundamental da música e as linhas vocais são parte integrante da textura polifónica, e não árias com acompanhamento. A música, dentro de cada acto, é contínua, rejeitando a divisão formal em recitativos, árias e outro tipo de secções; neste aspecto Wagner levou às últimas consequências uma tendência que se manifesta de forma cada vez mais nítida na ópera da primeira metade do século xix. Ainda assim, a continuidade não é absoluta: mantém-se a divisão mais ampla em cenas, e dentro de cada cena continua a ser clara a distinção entre passagens de recitativo, pontuadas pela orquestra, e passagens de melodia *arioso* com acompanhamento orquestral contínuo. Além disso, o desenrolar do drama é ocasionalmente interrompido, ou ornamentado, por cenas de carácter decididamente lírico que nem sempre são absolutamente indispensáveis à economia da intriga.

O LEITMOTIV — Dentro da continuidade global da acção e da música, Wagner utiliza principalmente dois meios para articular e garantir a coerência formal da obra. O primeiro é o *leitmotiv.* Um *leitmotiv* é um tema ou motivo musical associado a uma determinada pessoa, objecto ou ideia do drama. A associação é criada mediante a exposição do *leitmotiv* (geralmente na orquestra) no momento da primeira aparição ou referência ao objectivo ou tema em apreço e mediante a sua repetição a cada ulterior aparição ou referência. Muitas vezes a sua pertinência evidencia-se através das palavras cantadas da primeira vez que o *leitmotiv* é confiado a uma voz. [O exemplo 18.1 mostra-nos os *leitmotivs* pela ordem em que surgem na cena 5 do II acto, a partir da entrada em cena dos marinheiros (NAWM 141). O texto que é cantado na exposição mais característica de cada *leitmotiv* é apresentado juntamente com o motivo correspondente.] Deste modo, o *leitmotiv* é uma espécie de etiqueta musical — mas é mais do que isso: vai acumulando relevância à medida que se repete em novos contextos; pode servir para recordar a ideia do objecto em situações em que este não está presente; pode ser sujeito a variações, desenvolvido ou transformado de acordo com a evolução da intriga; a semelhança de motivos pode sugerir uma ligação profunda entre os objectos a que esses motivos se referem; os diversos motivos podem combinar-se contrapontisticamente; finalmente, a repetição de motivos é uma forma eficaz de dar unidade musical ao conjunto da obra, tal como a repetição de temas numa sinfonia. Teoricamente, a correspondência entre a teia sinfónica de *leitmotivs* e a teia dramática da intriga é absolutamente perfeita; na prática, porém, Wagner introduz por vezes certos motivos por razões que parecem ser de índole puramente musical, sem qualquer relação necessária ou óbvia com a situação dramática do momento (embora seja geralmente possível descobrir uma relação, se estivermos suficientemente decididos a encontrá-la).

*Exemplo 18.1 — Richard Wagner,* leitmotivs *de* Tristan und Isolde

*g)* **Marinheiros**

**Heil! Kö-nig Mar-ke Heil!**
***(Salve, rei Marco, salve!)***

A forma como Wagner utiliza o princípio do ***leitmotiv*** difere da de compositores como Verdi e Weber. Em primeiro lugar, os motivos de Wagner são quase sempre breves, concentrados e (pelo menos no campo das intenções) concebidos de forma a caracterizarem o respectivo objecto a diversos níveis de sentido. O primeiro motivo do exemplo 18.1, d), P ° ' exemplo, é identificado com o desejo que Tristão e Isolda sentem um pelo outro, agora aumentado pela poção mágica. Ao mesmo tempo, a progressão harmónica da sétima de dominante de ***Lá*** menor para o acorde do sexto grau —o modelo de cadência interrompida que ouvimos pela primeira vez na abertura— simboliza a quintessência do drama, um amor condenado a nunca se consumar. Outra diferença, mais importante, reside no facto de os ***leitmotivs*** serem a substância musical fundamental da obra; não são utilizados como um processo excepcional, mas de maneira constante, em ligação íntima com cada passo da acção.

**NAWM 141 — RICHAD WAGNER,** *Tristan und Isolde:* **i ACTO, I ACTO, CENA 5 (EXCERTO)**

Esta cena ilustra a conjugação perfeita entre a acção — o lançar da âncora, os vivas ao rei que espera o navio na praia, os dois amantes, alheados da agitação que os rodeia, sucumbindo aos efeitos de filtro de amor que Brangäne deu a Isolda, em vez do veneno que esta lhe pedira —, o cenário — apetrechos náuticos, velas, cordames, os aposentos de Isolda, a praia a que o navio acosta —, a música — o coro, com os seus gritos realistas, a interromper a declamação, umas vezes próxima da fala, outras vezes lírica, de Tristão e Isolda — e a grande orquestra, garantindo a continuidade ao longo de toda a acção, mas desenvolvendo, para cada segmento do texto, motivos adequados ao conteúdo das falas ou às emoções e associações subjacentes ao que é dito. A acção, o diálogo, a descrição musical e a expressão lírica não correspondem a secções musicais distintas, muito pelo contrário, combinam-se e reforçam-se constantemente.

Alguns aspectos de pormenor da introdução e desenvolvimento dos motivos merecem especial atenção. No comp. **38** o motivo de honra de Tristão é introduzido [exemplo **18.1,** *a)]* e identificado pelo texto cantado: *Tristans Ehre, höchste Treu!* («Honra de Tristão, a verdade mais alta»). Este motivo será desenvolvido mais tarde. Quando Isolda começa a beber a poção (comp. **64),** canta *Ich trinck' sie dir!* («Bebo à tua saúde!»), sobre uma sexta maior ascendente, seguida de um meio-tom descendente [exemplo **18.1,** *a)],* motivo que doravante ficará associado ao filtro de amor. (No início do prelúdio esta sexta maior é substituída por uma sexta menor.) A orquestra retoma o motivo, dando-lhe uma nova configuração através dos meios-tons ascendentes (comp. **81-84),** que sugerem o desejo mútuo dos dois amantes. Neste ponto, Wagner compõe para uma verdadeira pantomima, indicando minuciosamente os gestos e as acções das duas personagens que devem acompanhar cada momento da música. No comp. **102** a cena chega ao clímax, com Tristão e Isolda a olharem fixamente um para o outro [exemplo **18.1,** *d)],* e o motivo cromático ascendente é acompanhado pela resolução interrompida de um acorde de nona de dominante para o acorde de *Fá*

maior, em vez do de *Lá* menor que seria de esperar, simbolizando talvez o desejo de morte frustrado. (Este encadeamento volta a surgir intermitentemente, como, por exemplo, nos comp. 172 e 247.) Então Tristão e Isolda chamam um pelo outro, e em seguida desenvolve-se um novo motivo [exemplo 18.1, *d)}*. Um outro motivo ainda, correspondente às palavras *Sehnender Minne,* que os dois procunciam em conjunto (comp. 160), identifica-se com o «amor apaixonado», traduzindo a agitação dos sentimentos através de uma série de sequências ascendentes. A música festiva com que é recebido o rei vai captando cada vez mais as atenções do público, relegando para segundo plano o êxtase dos dois amantes, que se prolonga até ao cair do pano, assinalando o final do i acto (comp. 258).

ESTRUTURA FORMAL — Um sistema de ***leitmotivs,*** por muito engenhosamente que seja aplicado, não pode, por si só, garantir a coerência musical de uma obra. Para assegurar essa coesão Wagner escreveu os actos em secções ou «períodos», cada um dos quais organizado segundo uma estrutura musical bem definida, geralmente ***AAB*** (forma ***Bar)*** ou ***ABA*** (forma ***Bogen)*** (arco). Convém sublinhar que só a análise musical consegue revelar esta organização estrutural. As formas não pretendem ser óbvias para o ouvinte, sendo os contornos fundamentais modificados por transições, introduções, ***codas,*** repetições variadas e muitos outros dispositivos. Os períodos agrupam-se e relacionam-se entre si de modo a darem a cada acto uma configuração coerente, constituindo cada acto, por seu turno, uma unidade estrutural dentro do conjunto da obra. Este complexo impressionante de formas imbricadas noutras formas talvez não resulte exclusivamente de um planeamento deliberado por parte do compositor.

Nos aspectos mais amplos, a forma dos dramas musicais assenta nas relações tonais: segundo Alfred Lorenz, todo o ***Ring*** é organizado em torno da tonalidade de ***Rei*** e ***Die Meistersinger*** em torno de ***Dó. Tristão*** é um caso especial: começa em ***Lá*** menor e termina em ***Si*** maior, de forma que a tonalidade de ***Mi*** (que efectivamente se ouve muito pouco ao longo da partitura) surge como que paralisada, suspensa entre a dominante e a subdominante. (Compare-se este processo com o modo com Beethoven fixa a tonalidade de ***Dó*** maior no início da sua 1." Sinfonia.) Acrescente--se que estas concepções tonais extremamente amplas são, pelo menos para a maioria dos ouvintes, simples construções intelectuais e não propriamente experiências conscientes ou audíveis. Ainda assim, em ***Die Meistersinger*** a unidade da obra é bastante perceptível, uma vez que a tonalidade de ***Dó*** é sublinhada não só pela identidade tonal da abertura e do ***finale*** do último acto, como também pelo facto de o ***finale*** ser, a partir da entrada dos ***Mastersinger,*** uma repetição extensa e variada da abertura.

A INFLUÊNCIA DE WAGNER — Poucas obras na história da música ocidental terão influenciado tão poderosamente gerações sucessivas de compositores como ***Tristão e Isolda,*** que, sob muitos aspectos, é o exemplo mais acabado do estilo de maturidade de Wagner. O sistema de ***leitmotivs*** subordina-se aí da forma mais feliz a uma fluidez da inspiração, a uma intensidade emocional sem quebras, que dissimulam e transcendem eficazmente o mero engenho técnico. No pólo oposto ao clima sombrio e trágico e ao vocabulário extremamente cromático de ***Tristão,*** temos a luminosa comédia humana e a harmonia predominantemente diatónica de ***Die Meistersinger.*** Aqui Wagner conseguiu de forma particularmente perfeita conjugar a sua concepção do drama musical com as formas da ópera romântica e combinar um nacionalismo sau-

dável com o universalismo. *Parsifal,* em contrapartida, é uma obra um pouco menos segura, menos coesa, quer no conteúdo, quer na forma musical, embora nela abundem (com em *Die Meistersinger)* excelentes cenas corais e trechos instrumentais.

Na harmonia das suas últimas obras, em particular no *Tristão* e no prelúdio ao in acto de *Parsifal,* detectamos uma evolução pessoal de Wagner que atesta a influência do vocabulário cromático dos poemas sinfónicos de Liszt, com que Wagner entrara em contato na década de 1850. No *Tristão* as complexas alterações cromáticas de acordes, a par da constante mudança de tonalidade, das resoluções imbricadas e das progressões dissimuladas por meio de retardos e outras notas não harmónicas, dão origem a um tipo de tonalidade novo e ambíguo, que só com muita dificuldade pode ser explicado nos termos do sistema harmónico de Bach, Haendel, Mozart e Beethoven. Este desvio em relação à concepção clássica da tonalidade numa obra tão famosa e musicalmente tão conseguida pode hoje ser perspectivada historicamente como o primeiro passo no sentido dos novos sistemas harmónicos que marcaram a evolução da música a partir de 1890. A evolução do estilo harmónico a partir de Bruckner, Mahler, Reger e Strauss até Schoenberg, Berg, Webern e aos ulteriores compositores dodecafónicos tem o seu ponto de partida no vocabulário do *Tristão.*

A obra de Wagner afectou todo o panorama da ópera. Ninguém conseguiu imitar com êxito a forma muito pessoal como Wagner utilizou a mitologia e o simbolismo, mas o seu ideal da ópera como um drama de conteúdo significativo, com o texto, o cenário, a acção visível e a música a colaborar, na mais estreita harmonia, tendo em vista o propósito central — o ideal, em suma, da *Gesamtkunswerk* —, exerceu uma profunda influência. Grande influência teve também o seu processo técnico de música contínua (por vezes denominado «melodia sem fim»), que atenua as divisões dentro de cada acto e confia à orquestra sinfónica a função de garantir a continuidade com a ajuda dos *leitmotivs* enquanto as vozes cantam em linhas livres, de *arioso,* e não nas frases equilibradas da ária tradicional. Poucos compositores igualaram Wagner na mestria da cor orquestral — e também neste campo o seu exemplo deu frutos. Acima de tudo, a sua música deixou marcas no século xix porque conseguiu, com o seu ímpeto irresistível, sugerir, despertar ou criar nos ouvintes esse estado de êxtase absoluto, ao mesmo tempo sensual e místico, que toda a arte romântica se esforçara por alcançar.

# Bibliografia

## Colectâneas de música

Para edições de obras completas, v. também as bibliografias dos caps. 16-17.

Wagner, *Musikalische Werke,* ed. M. Balling, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1912-1929; esta edição incompleta foi reimpressa mais recentemente (Nova Iorque, Da Capo Press, 1971). Começou a ser publicada em Mogúncia, sob a direcção de Carl Dahlhaus *et ai,* uma nova edição, que virá, presumivelmente, a ser completa e rigorosa (B. Schotts Söhne, 1970-). Catálogos das obras: Emerich Kastner (ed.), *Wagner-Catalog: Chronologisches Verzeichnis,* Offenbach am Main, 1878, reed. Hilversum, Frits Knuf, 1966, e J. Deathridge, M. Geck, E. Voss (ed.), *Richard Wagner Werk-Verzeichnis,* em preparação.

As obras não líricas de Rossini estão publicadas em *Quaderni Rossiniani,* Pesaro, Fondazione Rossini, 1954-.

As óperas citadas neste capítulo estão, na maior parte, publicadas em partituras para piano e vozes e algumas em partituras orquestrais normais ou de bolso. Para fac-símiles de óperas dos primeiros compositores românticos, v. P. Gosset e C. Rosen (ed.), *Early Romantic Opera,* Nova Iorque, Garland, 1977-. Entre os compositores abrangidos contam-se Bellini, Rossini, Meyerbeer e outros. V. também *Italian Opera: 1810-1840,* 58 vols., ed. P. Gossett, Nova Iorque, Garland, 1986-, para fac-símiles de edições impressas de óperas completas e excertos de óperas dos contemporâneos de Rossini, Bellini e Donizetti (por exemplo, Mercadante, os irmãos Ricci, Mayr).

## Leitura aprofundada

*Generalidades*

D. J. Grout, *A Short History of Opera,* 2." ed., Nova Iorque, Columbia University Press, 1965; Guy A. Marco, *Opera: A Research and Information Guide,* Nova Iorque, Garland, 1984; *The New Grove Masters of Italian Opera* (Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi e Pussini), de P. Gosset *et ai,* Nova Iorque, Norton, 1983; Edward J. Dent, *The Rise of Romantic Opera,* ed. W. Dean, Cambridge, Cambridge University Press, 1976; Joseph Kerman, *Opera as Drama,* Nova Iorque, Knopf, 1956; para uma história do libreto, v. Patrick Smith, *The Tenth Muse,* Nova Iorque, Knopf, 1970; v. também os caps. 16-17.

Sobre a grande ópera francesa, v. William L. Crosten, *French Grande Opera: An Art and a Business,* Nova Iorque, King's Crown Press, 1948, reed. Da Capo Press, 1972, e Jane F. Fulcher, *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art,* Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

*Bellini*

Herbert Weinstock, *Vincenzo Bellini: His Life and His Operas,* Nova Iorque, Knopf, 1971, e Leslie Orrey, *Bellini,* Londres, Dent, 1969.

*Bizet*

Mina Curtiss, *Bizet and His World,* Nova Iorque, Knopf, 1958, e Winton Dean, *Georges Bizet, His Life and Works,* 3.ª ed., Londres, Dent, 1975.

*Donizetti*

William Ashbrook, *Donizetti and His Operas,* Cambridge, Cambridge University Press, 1962, e Herbert Weinstock, *Donizetti and the World of Opera in Italy, Paris, and Viena in the First Half of The Nineteenth Century,* Nova Iorque, Pantheon Books,1964, reed. Octagon, 1979.

### *Rossini*

Herbert Weinstock, *Rossini: A Biography,* Nova Iorque, Knopf, 1968, e Stendhal (Henri Beyle), *Life of Rossini,* 1824, trad, de R. N. Coe, Seattle, University of Washigton Press, 1972, obra de um contemporâneo dado ao culto dos heróis, que nos apresenta algumas perspectivas bem interessantes, embora não seja rigoroso no campo dos dados informativos. Sobre as aberturas de Rossini, v. Philip Gossett, «The overtures of Rossini», in *19th-century Music,* 3, Julho de 1979, 3-31.

*Verdi*

Uma biografia excelente é a de Frank Walker, *The Man Verdi,* Nova Iorque, Knopf, 1962; para uma óptima introdução v. Francis Toye, *Giuseppe Verdi, His Life and Works,* Londres, Heinemann, 1931, reed. Vienna House, 1972, e para uma abordagem mais completa, George

Martin, *Verdi, His Music, Life, and Times,* Nova Iorque, Donald, Mead, 1963. Outras obras: *The Verdi Companion,* ed. William Weaver e M. Chusid, Nova Iorque, Norton, 1979; C. Hopkinson, *A Bibliography of the Works of Giuseppe Verdi, 1813-1910,* vol, 2, *Operatic Works,* Nova Iorque, Broude Brothers, 1978; Julian Budden, *The Operas of Verdi,* 3 vols., Nova Iorque, Praeger, 1973-1982; William Weaver, *Verdi: A Documentary Study,* Londres, Thames & Hudson, 1977; David Kimbell, *Verdi in the Age of Italian Romanticism,* Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

*Wagner*

A biografia de referência é a de Ernest Newman, *Life of Richard Wagner,* 4 vols. Londres, Cassell, 1933-1947, reed. 1976. Cf. também *The New Grove Wagner,* de J. Deathridge e C. Dahlhaus, Nova Iorque, Norton, 1984. Outros estudos: H. Barth *et al.* (ed.), *Wagner: A Documentary Study,* trad, de P. R. J. Ford e M. Whittal, Nova Iorque, Oxford University Press, 1975; C. von Westernhagen, *Wagner: A Biography, 2* vols., trad, de M. Whitall, Cambridge, Cambridge University Press, 1978; P. Burbridge e R. Sutton (ed.). *The Wagner Companion,* Cambridge, Cambridge University Press, 1979; Carl Dahlhaus, *Richard Wagner's Music Dramas,* trad, de M. Whitall, Cambridge, Cambridge University Press, 1979; Ernest Hutcheson, *A Musica Guide to Richard Wagner's Ring of the Nibelung,* Nova Iorque, Simon and Schuster, 1940, reed. 1972; Robert Bailey, *Prelude and Transfiguration from «Tristan and Isolde»,* Nova Iorque, Norton, 1985, Norton Critical Score, incluindo dados históricos, pontos de vista, comentários e ensaios analíticos sobre a obra.

V. também Wagner, *Prose Works,* 8 vols, trad, de W. A. Ellis, Londres, 1892-1899, reed. Nova Iorque, Broude Brothers, 1966, em especial o vol. 1 («Arte e revolução» e «A obra de arte do futuro») e o vol. 2 («Ópera e drama»); Wagner, *My Life,* trad, de A. Grey e rev. de M. Whitall, Cambridge, Cambridge University Press, 1983; Edward A. Lippman, «The esthetic theories of Richard Wagner», MQ 44, 1958, 209-220; *Selected Utters of Richard Wagner,* trad, e org. por Stewart Spencer e Barry Millington, Nova Iorque, Norton, 1988.

Estudo interessante é ainda a obra de C. von Westernhagen, *The Forging of the «Ring»: Richard Wagner's Compositions Sketches for «Der Ring des Nibelungen»,* trad, de A. e M. Whitall, Cambridge, Cambridge University Press, 1976.

*Weber*

J. H. Warrack, *Carl Maria von Weber,* 2.ª ed., Cambridge, Cambridge University Press, 1976, é o melhor livro sobre este compositor, sobre as suas obras e o seu lugar na história da música do século xix. A biografia de Weber da autoria de seu filho Max von Weber foi publicada em tradução inglesa, em 2 vols. (Londres, 1865), de que há uma edição recente (Nova Iorque, 1969). Catálogo temático de F. W. Jahns, comp., Berlim, Robert Lienau, 1871, reed. 1967.

# 19

## *O fim de uma era*

Os últimos trinta anos do século xix europeu foram relativamente pacíficos e estáveis. Mas o início do século xx foi marcado por uma agitação social e uma tensão internacional crescentes, que viriam a culminar na catástrofe da Primeira Guerra Mundial. No domínio musical, a agitação e a tensão manifestaram-se através de diversas experiências radicais; esses anos puseram fim não só ao período clássico-romântico, como também às convenções em matéria de tonalidade tal como os séculos xviii e xix as haviam entendido.

### Pós-romantismo

Wagner exerceu um enorme fascínio sobre os músicos europeus no último quartel do século xix. Todos os compositores sofreram a sua influência, embora a maioria fizesse, ao mesmo tempo, um esforço consciente para não o imitar. Um dos traços característicos deste período na Alemanha foi um reavivar do interesse pela *Märchenoper,* a ópera baseada nos contos de fadas. A obra mais importante deste género foi *Hansel und Gretei* (1893), de Engelbert Humperdinck (1854-1921), que combinou, de forma algo incongruente, a polifonia orquestral wagneriana e o uso de *leitmotivs* com um material melódico simples e cativante, de cariz folclórico.

**HUGO WOLF** (1860-1903) — Importante sobretudo pelos seus 250 *Lieder,* foi outro entusiasta de Wagner. Escreveu também peças para piano, coros, obras sinfónicas, uma ópera completa *{Der Corregidor,* 1896), um quarteto de cordas e a *Serenata Italiana* para pequena orquestra (1892; originalmente composta como andamento de um quarteto de cordas em 1887). Os seus *Lieder* prolongam a tradição alemã do canto solístico com acompanhamento de piano, enriquecendo-a com alguns elementos que se devem, em grande medida, à influência de Wagner. As canções de Hugo

Wolf foram, na sua maioria, compostas em períodos breves de intensa actividade criadora, ao longo dos dez anos que vão de 1887 a 1897. Foram publicadas em seis colectâneas principais, cada qual dedicada a um único poeta ou a um grupo de poetas: 53 canções sobre poemas de Eduard Mörike (1889); 20 sobre poemas de Eichendorff (1889); 51 sobre poemas de Goethe (1890); o *Spanisches Liederbuch* (1891), incluindo 44 canções sobre traduções alemãs de poemas espanhóis; o *italienisches Liederbuch* (i parte, 1892; ii parte, 1896), 46 peças sobre traduções do italiano; três poemas de Miguel Angelo em tradução alemã (1898) — outras três canções, que completariam este conjunto, nunca chegaram a ser terminadas, por se ter entretanto declarado a loucura que afectaria o compositor nos últimos anos de vida.

O critério literário que Wolf manifestou na selecção dos textos foi mais rigoroso do que o dos anteriores compositores alemães de canções. Concentrou-se num poeta de cada vez, e colocou o nome do poeta antes do do compositor nos títulos das colectâneas, o que traduz o novo ideal de igualdade entre texto e música, derivado dos dramas musicais de Wagner. Nunca recorreu ao tipo de melodia folclórica e poucas vezes utilizou as estruturas estróficas, tão características dos *Lieder* de Brahms. Como precedentes para os seus *Lieder,* podemos apontar as cinco canções que Wagner compôs em 1857-1858 sobre poemas de Mathilde Wesendonck. (Não deixa de ser também interessante o facto de Wolf ter feito arranjos orquestrais das partes de piano de alguns dos próprios *Lieder.)* Todavia, os acompanhamentos de piano, mesmo nas canções mais «sinfónicas», raramente sugerem uma textura orquestral ou o predomínio, tão corrente em Wagner, da sonoridade orquestral sobre a vocal. Em suma, Wolf soube adoptar os métodos de Wagner com discernimento; a fusão de voz e instrumento é conseguida sem que qualquer dos dois seja sacrificado ao outro.

Uma boa ilustração deste equilíbrio é a versão de *Kennst du das Land?* (NAWM 135), que suporta perfeitamente a comparação com a versão de Schubert (NAWM 133).

Wolf obtém efeitos igualmente belos num estilo diatónico delicado, como, por exemplo, em *Nun wand're Maria,* uma canção espanhola. O tratamento das imagens descritivas é sempre contido, mas ao mesmo tempo altamente poético e original; como um exemplo entre muitos, podemos apontar a evocação de sinos ao longe na parte de piano de *St. Nepomuks Vorabend* (Goethe). Não nos é possível dar aqui uma ideia, ainda que aproximada, da infinita variedade de excelentes efeitos psicológicos e musicais que encontramos nas canções de Wolf. O estudo das partituras reserva-nos sempre novas e gratas surpresas.

**NAWM 135 — HUGO WOLF,** *Kennst du das Land*

Wolf utiliza aqui uma forma estrófica modificada. A linha do cantor, embora seja num estilo de arioso muito próximo do recitativo, em vez de se organizar em frases melódicas regulares, conserva sempre um carácter genuinamente vocal. A continuidade, porém, é garantida — como na obra de Wagner — mais pela parte instrumental do que pela voz. Assim, na última estrofe, que é a que mais se afasta das outras duas, em particular devido à mudança de tonalidade de *Sol/'* maior para *Fá/f* menor, Wolf assegura a continuidade através da linha ascendente da mão direita (exemplo 19.1). O movimento melódico cromático, as *appoggiaturas,* as antecipações e a tonalidade flutuante são claramente inspiradas pelo vocabulário do *Tristão.*

*Exemplo 19.1 — Hugo Wolf,* Kennst du das Land

**Kennst du den Berg und sei - nen Wol - ken-steg?**

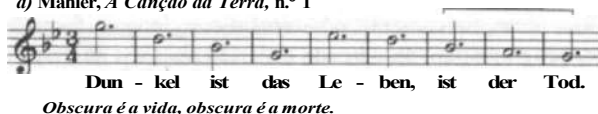
*ausdrucksvoll,*

***Conheces a montanha e o caminho que o almocreve segue por entre as nuvens?***

GUSTAV MAHLER — O último dos grandes compositores sinfónicos alemães do período pós-romântico foi o austríaco Gustav Mahler (1860-1911). Compositor e também intérprete eminente, Mahler foi director da Ópera de Viena entre 1897 e 1907 e maestro da Philharmonic Society de Nova Iorque entre 1909 e 1911. As suas obras, compostas geralmente no Verão, nos intervalos entre as trabalhosas temporadas de concertos, incluem nove sinfonias (uma décima ficou por completar, mas veio mais tarde a ser reconstituída) e cinco ciclos de canções para vozes solistas e orquestra, sendo o mais importante *Das Lied von der Erde (A Canção da Terra,* composta em 1908). Todas as obras, excepto as três últimas sinfonias e *A Canção da Terra,* foram objecto de revisões frequentes, pelo que é provável que também estas tivessem sofrido reformulações se Mahler tivesse vivido mais tempo.

As SINFONIAS DE MAHLER — São obras tipicamente pós-românticas: longas, formalmente complexas, de carácter programático, requerendo enormes recursos de execução. A 2.ª Sinfonia, por exemplo, estreada em 1895, exige, além de um grande naipe de cordas, 4 flautas (duas são por vezes substituídas por flautins), 4 oboés, 5 clarinetes, 3 fagotes e 1 contrafagote, 6 trompas e 6 trompetas (mais quatro trompas e quatro trompetas, com percussões, formando um grupo à parte), 4 trombones, uma tuba, 6 timbales e numerosos outros instrumentos de percussão, 3 sinos, 4 ou mais harpas e órgão, a que se somam um soprano e um contralto solistas e um coro. A oitava, composta em 1906-1907 e vulgarmente conhecida como *Sinfonia dos Mil,* exige um elenco ainda mais vasto de instrumentistas e cantores. Mas o tamanho da orquestra não é tudo. Mahler é um dos compositores mais audaciosos e mais exigentes no tratamento das combinações orquestrais, só comparável talvez a Berliloz neste domínio; o seu génio natural para a orquestração foi estimulado pela actividade constante como maestro, que lhe deu a oportunidade de aperfeiçoar até ao pormenor as

partituras à luz da experiência prática. Encontramos em todas as sinfonias exemplos abundantes desta utilização feliz dos efeitos orquestrais, desde os mais subtis até aos mais gigantescos (compare-se, por exemplo, o final do terceiro andamento da 1.ª Sinfonia ou o início do segundo andamento *d'A Canção da Terra* com o impressionante começo da 8.ª Sinfonia). A instrumentação de Mahler, bem como as suas indicações extremamente pormenorizadas de fraseado, andamento e dinâmica e o recurso ocasional a instrumentos invulgares (como os bandolins na 7.ª e na 8.ª Sinfonias e n'A *Canção da Terra),* não são meras exibições de mestria técnica — fazem parte integrante das ideias musicais do compositor. Por exemplo, a *scordatura* do violino solista — todas as cordas afinadas um tom acima do habitual — no *scherzo* da 4.ª Sinfonia pretende evocar o som do *Fiedel* (viela) medieval numa representação musical da dança da morte, um dos temas favoritos da antiga pintura alemã.

*Exemplo 19.2 — Motivos «de despedida»*

O conteúdo programático nem sempre é explicitamente indicado nas sinfonias de Mahler. As primeiras quatro foram acompanhadas por programas bastante pormenorizados, um pouco à maneira de Berlioz ou Liszt, mas estes vieram mais tarde a ser suprimidos. Não existem indicações tão claras para a 5.ª, a 6.ª ou a 7.ª Sinfonias (compostas entre 1901 e 1905), mas determinadas citações ou alusões a algumas canções de Mahler, a presença de muitos pormenores, obviamente descritivos, e o plano de conjunto de cada uma destas obras levam-nos a pensar que o compositor teria em mente ideias extramusicais genéricas semelhantes às que dominam a 3.ª e a 5.ª Sinfonias de Beethoven. Assim, a 5.ª Sinfonia de Mahler passa progressivamente da atmosfera fúnebre da marcha inicial ao tom triunfante do *scherzo* e à alegria do *finale;* a sexta, em contrapartida, é a sua sinfonia «trágica», culminando num *finale* colossal, onde a luta heróica, confinada numa tonalidade persistente de *Lá* menor, parece terminar em derrota e em morte. Na sétima dois andamentos lentos de «música nocturna» enquadram um *scherzo* que é como que o fantasma de uma valsa. As texturas polifónicas da 8.ª Sinfonia prestam tributo a Bach, por cuja música Mahler se interessou especialmente a partir de 1890, terminando num grande coral, o *Chorus mysticus.* A nona, a última sinfonia completa de Mahler (composta em 1909-1910) desenvolve-se numa atmosfera de resignação com laivos de sátira amarga, constituindo um adeus à vida indescritivelmente estranho e triste, simbolizado pela alusão intencional ao tema *Lebe wohl* (adeus) do início da sonata Opus 81a de Beethoven. Este motivo, ou reminiscências dele, atravessa o primeiro e o último andamentos (ambos em tempo lento) da 9.ª Sinfonia, bem como essa outra obra «de despedida» dos últimos anos de Mahler, *A Canção da Terra* [exemplo 19.2, *d)* e *e)].*

Não podemos separar o Mahler compositor sinfónico do Mahler compositor de canções. Temas das suas *Lieder eines fahrenden Gesellen (Canções de um Viandante,* compostas em 1883-1884 — obra, portanto, da juventude do compositor) surgem no primeiro e no último andamentos da 1.ª Sinfonia; a 2.ª, a 3.ª e a 4.ª Sinfonias incluem melodias do ciclo de doze canções sobre poemas populares da colectânea do início do século xix, *Des Knaben Wunderhorn (O Rapaz da Trompa Mágica),* que Mahler compôs em 1888 e 1899. Seguindo o exemplo de Beethoven, Berlioz e Liszt, Mahler utiliza vozes, além dos instrumentos, em quatro sinfonias. O último andamento da quarta tem um soprano solista, enquanto o quarto e o quinto andamentos da terceira contam com a participação de soprano e contralto solistas e de um coro feminino e um coro de rapazes. A 2.ª e a 8.ª Sinfonias são, no entanto, as que mais recorrem ao canto.

A segunda, uma das obras mais frequentemente executadas de Mahler, é conhecida como *Sinfonia da Ressurreição.* Tal como Beethoven, Mahler utiliza aqui as vozes no clímax final da obra. A um primeiro andamento longo, agitado e extremamente desenvolvido segue-se um *andante* no ritmo fluente, dançante e de tipo popular de um *Ländler* ou valsa lenta austríaca. O terceiro andamento é uma adaptação sinfónica de uma das canções do ciclo *Wunderhorn* e o breve quarto andamento é uma nova versão para contralto solista de outra canção desta colectânea. Este andamento serve de introdução ao final, que, após uma secção orquestral expressiva e dramática, ilustrando o dia da Ressurreição, prossegue com um trecho monumental para solistas e coro que toma como ponto de partida o texto de uma ode sobre a Ressurreição do poeta setecentista alemão Klopstock. A 8.ª Sinfonia compõe-se de dois gigantescos andamentos corais, respectivamente sobre os textos do hino de cantochão *Veni Creator Spiritus* e de toda a última cena da II parte do *Fausto,* de

Goethe. O segundo andamento é praticamente, por si só, uma oratória profana completa, assemelhando-se, sob muitos aspectos, à *Sinfonia Fausto* e à *Santa Isabel* de Liszt, ou ao *Parsifal* de Wagner. Com as *Kindertotenlieder* de 1901-1904 para voz solista e orquestra, Mahler antecipa já a mutação estilística que se evidencia nas suas duas últimas sinfonias e *n'A Canção da Terra.* As texturas cheias e densas que caracterizam as suas obras anteriores são substituídas por uma linguagem mais austera (v. NAWM 136, a primeira deste ciclo de cinco canções).

**NAWM 136—GUSTAV MAHLER,** *Kindertotenlieder:* **N.°** 1, *Nun will die Sonn' so hell aufgehn*

«Agora o Sol nascerá de novo!» consegue uma sonoridade límpida onde o uso parcimonioso dos instrumentos deixa transparecer toda a delicadeza do contraponto. Este contraponto toma a seu cargo o fluxo subjacente de harmonia cromática pós--wagneriana que, reduzida aqui aos elementos essenciais, ganha uma frescura e uma clareza que está nos antípodas da grandiloqüência que normalmente associamos a este tipo de harmonia.

A CANÇÃO DA TERRA — Baseia-se num ciclo de seis poemas traduzidos do chinês por Hans Bethge sob o título *A Flauta Chinesa.* O texto oscila entre a tentativa frenética de agarrar o turbilhão fugaz e fantástico da vida e um clima de tristeza resignada ante a perspectiva iminente de ter de deixar todas as suas alegrias e belezas. Tal como nas sinfonias recorreu à voz humana para completar o pensamento musical com a linguagem das palavras, Mahler recorre aqui à orquestra para sustentar e reforçar, com todos os efeitos, os solos de tenor e contralto, quer como acompanhante, quer em longos interlúdios de ligação. A atmosfera exótica do texto é levemente evocada por alguns pormenores do colorido orquestral e pela utilização da escala pentatónica. *A Canção da Terra* é, merecidamente, a obra mais famosa de Mahler, que nela evidencia todos os aspectos do seu génio. Em nenhuma outra obra Mahler conseguiu definir tão perfeitamente ou de forma tão equilibrada esse dualismo emotivo, essa ambivalência de sentimentos, entre o êxtase do prazer e a premonição da morte, que tão bem caracteriza não só o próprio compositor, como também todo o clima outonal do romantismo tardio. Talvez possamos mesmo dizer que em nenhum outro momento da história foi dada uma expressão musical tão pungente à frase recorrente «obscura é a vida, obscura é a morte» [exemplo 19.2, *d)].*

A chave mais geral para o estilo de Mahler é precisamente este dualismo, que impregna todos os aspectos da sua obra. Nas sinfonias Mahler procurou — nem sempre com êxito — conjugar a sofisticação e a simplicidade, justapor as concepções e oposições cósmicas mais elevadas e mais vastas e o lirismo, o folclore austríaco, a descrição da Natureza, os ritmos populares de dança, os temas de corais, as marchas, os elementos de paródia, o misterioso e o grotesco. Na sua própria expressão, cada sinfonia devia ser «um mundo». Neste esforço fáustico para abarcar tudo, Mahler esteve em perfeita consonância com o espírito romântico, de que a 2.ª Sinfonia é a encarnação mais perfeita. A terceira, em contrapartida, é prejudicada por uma dicotomia de estilos demasiado evidente. A um primeiro andamento amplo e extremamente desenvolvido seguem-se quatro andamentos relativamente breves e díspares: um minuete e trio, um *scherzando* baseado numa das primeiras canções de Mahler e onde se destaca a intervenção de uma corneta de postilhão, um solo de contralto sobre

um texto do *Zaratustra* de Nietzsche, um solo de soprano, com coro feminino e de rapazes, sobre uma canção alegre de *Das Knaben Wunderhorn* e, à laia de conclusão, um adágio orquestral amplo e expressivo. A 4.ª Sinfonia reflecte igualmente um «mundo» variegado, mas mais coeso na forma musical, mais breve, mais levemente orquestrado e bastante mais acessível; esta sinfonia e a segunda sempre foram mais populares do que todas as restantes obras de Mahler, excepto *A Canção da Terra.*

Em quase todas as suas sinfonias Mahler transpõe livremente motivos de uns andamentos para os outros, embora nunca ao ponto de sugerir uma estrutura cíclica. Mahler deve à influência de Bruckner os seus temas «de coral», o gosto pelos motivos baseados nos intervalos de quarta e quinta, as introduções (em particular a do início da 2.ª Sinfonia) e os andamentos *adagio* da 3.ª e da 9.ª Sinfonias. As três sinfonias intermédias (a quinta, a sexta e a sétima) são as que mais se aproximam das formas clássicas, mas numa escala colossal e numa linguagem romântica arrebatada, com traços marcadamente descritivos e contrastes acentuados de clima e de estilo. Até mesmo um processo como a passagem de tríade maior para menor, que Mahler poderá ter aprendido com Schubert ou Dvorak, é utilizado com intenção simbólica, para ilustrar a transição do optimismo para o desespero (6.ª Sinfonia). A 8.ª Sinfonia representa o ponto culminante da segunda fase de Mahler e a ilustração mais extrema, em toda a sua obra, da tendência pós-romântica para a utilização de recursos interpretativos desmesurados.

A sensibilidade de Mahler ao significado das várias tonalidades levou-o a adoptar a prática de concluir cada sinfonia numa tonalidade diferente daquela em que começara (quarta, *Sol* maior-Aíi maior; quinta, *Dói* menor-/?e maior, sétima, *Si* menor-Mí menor-Dó maior; nona, *Ré* maior-/?e^ maior). Ao mesmo tempo, algumas das técnicas de Mahler contribuíram para a progressiva desagregação da organização tonal tradicional, sugerindo processos alternativos que os compositores posteriores viriam a retomar e desenvolver. Mahler foi, assim, um compositor de transição. Surge como herdeiro de toda a tradição romântica — Berlioz, Liszt, Wagner —, em particular do ramo vienense — Beethoven, Schubert, Brahms e, principalmente, Bruckner. Sempre pronto a tentar novas experiências, eclético nos seus interesses, Mahler desenvolveu a sinfonia e a sinfonia-oratória românticas até ao seu ponto de dissolução; continuando a fazer experiências, anunciou uma nova era e tornou-se uma das grandes influências que viriam a marcar os compositores vienenses da geração seguinte, Schoenberg, Berg e Webern.

**RICHARD STRAUSS** — Muito diferente é a relevância histórica do mais famoso dos compositores pós-românticos alemães, Richard Strauss (1869-1949). Mahler, embora tenha absorvido muitos elementos programáticos e até operáticos, respeitou, no essencial, a concepção clássica da sinfonia como uma obra em vários andamentos distintos, cuja forma é determinada antes de mais pelos princípios da arquitectura musical, a que deviam subordinar-se todos os factores extramusicias; foi, na verdade, o último da linhagem de compositores sinfónicos alemães, onde se destacam os nomes de Haydn, Mozart, Beethoven, Schuber, Schumann, Brahms e Bruckner. Strauss, em contrapartida, filiou-se desde muito cedo (após um pequeno número de experiências de juventude) na tradição romântica mais radical do poema sinfónico, onde os seus grandes modelos foram Berlioz e Liszt; foi, aliás, autor de uma versão revista do *Tratado de Instrumentação* de Berlioz.

Strauss foi, como Mahler, um maestro famoso; aluno de Hans von Bülow, veio a desempenhar funções nos teatros de ópera de Munique, Weimar, Berlim e Viena e nas suas numerosas *tournées* teve oportunidade de dirigir a maioria das grandes orquestras mundiais. Foi oficialmente homenageado no seu país e no estrangeiro e universalmente reconhecido como a figura dominante do panorama musical alemão da primeira metade do nosso século.

As peças para piano, a música de câmara e as obras corais de Strauss são relativamente pouco importantes. Escreveu cerca de 150 *Lieder,* de que só uns dez ou doze — quase todos obras de juventude — são bem conhecidos fora da Alemanha e da Áustria; mas canções como *Allerseelen* (1883), *Ständchen* (1887) e o maravilhoso sugestivo *Traum durch die Dämmerung* (1895) provam que Strauss é um dos mestres do *Lied* oitocentista. As suas obras mais importantes são, todavia, os poemas sinfónicos e as óperas. Os poemas sinfónicos foram escritos na sua maioria antes de 1900, enquanto todas as óperas, excepto unia, são posteriores a essa data.

Há dois tipos de programa para um poema sinfónico: um, a que podemos chamar «filosófico», situa-se no campo genérico das ideias e das emoções, sem narrar episódios ou incidentes particulares; *Les préludes* de Liszt, e a maior parte dos outros poemas sinfónicos deste compositor, têm um programa deste tipo. O outro tipo de programa, a que podemos chamar «descritivo», exige que o compositor traduza ou procure ilustrar musicalmente episódios não musicais; a maior parte dos programas de Berlioz são deste tipo. Não podemos distinguir em absoluto os dois tipos, uma vez que os programas filosóficos incluem muitas vezes elementos descritivos e os programas descritivos têm geralmente um alcance mais geral; a distinção baseia-se apenas no maior ou menor destaque dado aos pormenores descritivos. A música presta-se na perfeição aos programas de tipo filosófico, e em muitos casos podemos detectar ou desconfiar da existência de tais programas por trás de composições que não são apresentadas como música programática, como a 5." Sinfonia de Beethoven, a terceira de Schumann, as sinfonias de Bruckner e as sinfonias puramente instrumentais de Mahler. A descrição, em contrapartida, é mais difícil de conciliar com a natureza da linguagem musical. Como é evidente, quanto mais concreto e mais prosaico (ou seja, quanto menos susceptível de ser considerado como símbolo de alguma ideia ou emoção universal) for o acontecimento que se pretende descrever, maior será o risco de o compositor produzir um trecho que não ultrapasse o nível da mera curiosidade, uma excrecência irrelevante em termos de estrutura musical. O talento do compositor manifesta-se, nestes casos, na sua capacidade de integrar os acontecimentos e os sons imitados no conjunto musical, subordinando-os aos processos da música abolsuta. Exemplos conseguidos são, entre outros, o canto dos pássaros na *Sinfonia Pastoral* de Beethoven, a trovoada ao longe no terceiro andamento da *Symphonie fantastique* de Berlioz e a ilustração do dia da Ressurreição no *finale* da 2.ª Sinfonia de Mahler.

Os **POEMAS SINFÓNICOS DE STRAUSS** — Strauss escreveu poemas sinfónicos sobre programas filosóficos e descritivos. As suas melhores obras, dentro da primeira categoria, são *Tod und Verklärung (Morte e Transfiguração,* 1889) e *Also sprach Zarathustra (Assim Falou Zaratustra,* 1896); na segunda, *Till Eulenspiegel lustige Streiche (As Alegres Aventuras de Till Eulenspiegel,* 1895), e *Don Quixote* (1897). Entre as restantes obras orquestrais, as mais importantes são: a fantasia sinfónica *Aus Italien (Da*

*Itália,* 1886), uma série de esboços musicais análogos aos da *Sinfonia Italiana* de Mendelssohn, mas na linguagem musical então revolucionária de Strauss; *Don Juan* (1889), sobre um poema de Nikolaus Lenau, a primeira obra de maturidade de Strauss — música de grande vivacidade cénica e descritiva, com uma orquestração brilhante; *Macbeth* (1886, versão revista em 1891); *Ein Heldenleben (A Vida de um Herói,* 1898), cujo programa é autobiográfico, constituindo um desafio zombeteiro e provocatório aos críticos de Strauss, a quem o compositor satiriza em passagens cacofónicas, ao mesmo tempo que glorifica as suas realizações e triunfos com citações das suas primeiras obras — um autêntico clímax do gigantismo pós-romântico, quer no estilo, quer na orquestração; a *Sinfonia domestica* (1903), também autobiográfica, mas idílica e já não épica, um vasto quadro descritivo da vida familiar do compositor; a *Alpensymphonie* (Sinfonia dos Alpes, 1915), música programática descritiva e romântica num estilo mais simples, menos cromático do que as obras anteriores.

*Tod und Verklarung* dá corpo a um programa análogo ao de muitas sinfonias e óperas do século xix: o caminho da alma, através do sofrimento, até à realização plena. E um programa genérico, filosófico, embora Strauss tenha mais tarde admitido que tivera em mente certos pormenores descritivos. Estes foram desenvolvidos, depois de a obra estar composta, num poema de Alexander Ritter que agora precede a partitura. A música está imbuída de um verdadeiro calor emotivo, nos seus temas e harmonias cheios de vigor e espontaneidade, com acentuados contrastes dramáticos. A forma musical pode ser descrita como a de um *allegro* em*forma sonota* livre, com uma introdução lenta e um epílogo semelhante a um hino; os temas principais surgem sob forma cíclica em todas as três partes da obra. As dissonâncias, que tanto chocaram alguns contemporâneos de Strauss, são livremente utilizadas, nesta como nas outras obras, para exprimirem as emoções mais violentas. Muitos dos efeitos harmónicos e orquestrais inovadores de Strauss vieram depois a ser copiados com tal frequência que corremos hoje o risco de subestimarmos a verdadeira originalidade de Strauss no seu tempo. Mas em *Tod und Verklarung,* pelo menos, não há quaisquer sinais da tendência ocasional do compositor para os efeitos gratuitos, ou do mero prazer perverso de surpreender o ouvinte, que desvalorizam e banalizam algumas passagens de *Ein Heldenleben* e da *Sinfonia domestica.*

O programa de *Zaratustra* é filosófico no duplo sentido do termo: a obra é um comentário musical sobre o famoso poema em prosa do brilhante e excêntrico Friedrich Nietzsche, cuja doutrina do super-homem agitava a Europa inteira no final do século (uma escolha de tema que revela bem a sensibilidade apurada de Strauss para o valor da publicidade). Embora uma parte do prólogo de Nietzche encabece a partitura e várias divisões da peça tenham títulos extraídos do livro, a música não pode ser considerada como tentativa de descrever musicalmente um sistema filosófico; as ideias de Nietzsche serviram de mero estímulo à imaginação musical de Strauss. O único aspecto manifestamente artificial é a construção de um tema de fuga que utiliza todas as doze notas da escala cromática (exemplo 19.3) como símbolo do mundo infinito, mas sombrio e nebuloso, da *Wissenschaft* (ciência, saber, conhecimento), sendo este simbolismo reforçado pela sonoridade grave e densa da exposição da fuga, que é confiada aos contrabaixos e aos violoncelos, cada um dos grupos dividido em quatro vozes. Não são, no entanto, estes aspectos secundários, mas antes a duração (30-35 minutos) deste poema sinfónico num único andamento, a densa

textura polifónica, a forma de fantasia livre, a diversidade aparentemente caprichosa de atmosfera, que tornam difícil a um ouvinte meio preparado seguir o *Zaratustra.*

*Exemplo 19.3 — Richard Strauss, tema da fuga de* Also sprach Zarathustra

Sehr langsam

Em *TUI Eulenspiegel,* o poema sinfónico de Strauss mais apreciado pelo público, o compositor desenvolveu um programa cómico em música de uma grande frescura e sedução melódica. Os pormenores realistas das aventuras de Till Eulenspiegel (especificados nas notas à margem que o compositor acrescentou à partitura impressa) integram-se tão harmoniosamente no fluxo musical que a obra pode ser ouvida simplesmente como o retrato de um patife particularmente simpático, ou mesmo, mais simplesmente, como uma peça musical humorística, análoga às de Haydn. Um outro aspecto que também faz pensar em Haydn é a indicação de Strauss segundo a qual *Till* é «em forma de rondo». Não se trata de um rondo no sentido clássico do termo, mas de uma peça que se aproxima do rondo em virtude das numerosas repetições dos dois temas de *Till,* que surgem sob formas infinitamente variadas, avivadas por uma instrumentação extremamente subtil. Strauss nunca se revela tão livre, tão espontaneamente igual a si próprio, como nesta alegre história musical.

Se *Till* é uma história infantil transformada por Strauss numa epopeia heróico--cómica requintada, mas sentimental, já *Don Quixote* é uma comédia muito adulta, uma dramatização instrumental do romance pícaro de Cervantes. Tal como a forma de rondo se ajustava à personagem de Till, que continua igualmente estouvada depois de todas as suas travessuras, assim o princípio da variação se adapta às aventuras do cavaleiro Don Quixote e do seu companheiro Sancho Pança, cujas personalidades vão sendo modeladas pelas suas experiências frustrantes. Já não estamos, aqui, num mundo de alegres patifarias, mas num universo de duplas personalidades e duplos sentidos, e o carácter subtil e sombriamente humorístico da obra assenta menos na ilustração certeira de objectos e acontecimentos reais do que na forma como o compositor joga intelectualmente com as ideias musicais.

#### NAWM 146 — RICHARD STRAUSS, *Don Quixote,* OPUS 35: TEMAS E VARIAÇÕES I E II

Depois de um prólogo que é praticamente um poema sinfónico em miniatura, os dois temas principais são apresentados em duas épocas distintas: *Don Quixote, der Ritter von der trauriger Gestalt* («Don Quixote, o cavaleiro da triste figura»), onde o tema do cavaleiro, ém *Ré* menor, é exposto principalmente por um violoncelo solista, e *Sancho Panza,* cujo tema, em *Fá* maior, surge no clarinete baixo, a que frequentemente se associa a tuba baixo. Alguns motivos na viola solista e no oboé evocam o cavalo de Don Quixote, *Rocinante.* Segue-se um conjunto de dez variações «fantásticas» e um epílogo.

Tal como sucede nalgumas das últimas obras de Mahler, boa parte deste poema sinfónico tem uma sonoridade de música de câmara, uma vez que é concebido com base em linhas contrapontísticas: a associação de cada um dos temas a um determinado instrumento solista contribui também para isto. **O** termo «variações» não se refere aqui à manutenção de uma melodia ou de uma progressão harmónica na sua forma primitiva ao longo de um determinado número de exposições; pelo contrário, os temas das duas

personagens principais são sujeitos a transformações, onde a cabeça do tema conduz geralmente ao desenvolvimento de um novo perfil melódico. A primeira variação é construída com base numa estrutura que deriva da transformação dos dois temas principais, nos seus instrumentos característicos, e até no episódio do combate com os moinhos de vento ouvimos, em pano de fundo, um diálogo abstracto e por vezes obscuro. Na segunda variação o tema do cavaleiro procura tomar uma forma ousada e heróica nas cordas, que não conseguem atingir um grande volume de som, mas é imediatamente posto a ridículo pela transformação zombeteira do tema de Sancho nos instrumentos de sopro. O encontro com a ovelha ocupa a maior parte desta variação, e aqui Strauss antecipa a técnica a que Schoenberg deu o nome de *Klangfarbenmlodie,* onde os instrumentos, mantendo alturas de som constante, entram e saem da textura orquestral, criando uma melodia de cores sonoras (comp. 95-122). Tal como em *Farben* — a terceira das cinco peças orquestrais de Schoenberg, Opus 16, de 1900 (a que mais tarde deu o nome de *Manhã de Verão à Beira do Lago)* —, as mudanças de colorido transportam-se a um mundo de sonho, onde as dimensões normais da melodia e da harmonia já não têm cabimento. «Fantástico» é um termo adequado para qualificar estas variações, onde os temas e as relações habituais perdem o fio condutor e a base tradicionais.

A **SALOMÉ DE STRAUSS** — Strauss escreveu uma ópera que não teve êxito, *Guntram,* em 1893. Em 1901 *Feuersnot (A Carênica do Fogo)* alcançou um êxito moderado, mas sem continuidade. Foi em 1905 que Strauss adquiriu fama como compositor de ópera, com *Salomé,* e a partir dessa data o seu poder de descrição e caracterização, que até então fora canalizado para os poemas sinfónicos, passou a ser utilizado quase exclusivamente na ópera. Tal como Beethoven, Berlioz, Liszt, Wagner e Mahler, Strauss acabou por sentir a falta das palavras para complementar a linguagem da música. Ao mesmo tempo, a necessidade de criar uma contrapartida musical para temas, acções e emoções diferentes de tudo aquilo que anteriormente havia sido experimentado no domínio da ópera constituiu um estímulo que levou o compositor a criar um vocabulário harmonicamente complexo e dissonante; este vocabulário veio a exercer uma influência considerável no ulterior desenvolvimento do expressionismo, contribuindo para a dissolução da tonalidade da música alemã da primeira metade do século xx.

Strauss aceitou os princípios wagnerianos da música contínua, da primazia da orquestra polifónica e da utilização sistemática de *leitmotivs,* mas, a partir de *Guntram,* renunciou a todo e qualquer desejo de fazer da ópera um instrumento de propaganda de doutrinas filosóficas ou religiosas, à imagem do que Wagner fizera no *Ring* e no *Parsifal. Feuersnot* é uma estranha mistura de lenda medieval, erotismo, farsa, paródia e sátira, com a correspondente mistura de estilos musicais. *Salomé* foi composta sobre a peça em um acto de Oscar Wilde, na tradução alemã. Strauss conseguiu iluminar esta versão decadente do episódio bíblico com música que, pelo seu brilho orquestral, pelos ritmos inovadores e pelas harmonias subtilmente descritivas, capta com enorme força expressiva o tom e a atmosfera macabra da peça, elevando-a a um plano onde o valor artístico se sobrepõe à perversão. *Elektra* (1909) inaugura a longa e frutuosa colaboração entre Strauss e o dramaturgo vienense Hugo von Hofmannsthal (1874-1929). Para a versão algo redutora que Hofmannsthal escreveu da tragédia de Sófocles, Strauss concebeu uma partitura que, na aspereza das dissonâncias e na aparente anarquia harmónica, foi mais longe do que tudo o que até então se havia feito. A anarquia é apenas aparente. Apesar do *Tristão,* o público de 1909 continuava a esperar que os acordes que soavam como dominantes se resolvessem na técnica, o que raramente acontece em Strauss. A harmonia cromática, pós-

-romântica, que domina as suas obras é contrabalançada por algumas passagens politonais dissonantes, bem como por outras em puro estilo tonal diatónico. Podemos considerar a sonoridade da harmonia como derivando de um único acorde germinal [exemplo 19.4, *a)]*. Strauss antecipa assim uma técnica utilizada por alguns compositores novecentistas mais tardios. A unidade da partitura é ainda garantida pelo recurso aos *leimotivs* e pela associação de certas tonalidades a determinadas personagens ou situações: *Si/* a Agamémnon, *Mi/* a Crisótemis, e um complexo de *Dó-Mi* ao triunfo de Electra. São frequentemente exploradas relações de acordes à distância de trítono, como acontece no motivo associado a Electra [exemplo 19.4, *b)]*. As dissonâncias surgem as mais das vezes como resultado do movimento contrapontístico das linhas melódicas, mas são também usadas ocasionalmente para causarem um efeito deliberado de surpresa.

*Salomé* e *Elektra* escandalizaram o público respeitável de 1900, a primeira principalmente pelo tema e a segunda pela música. O tempo atenuou estas críticas, e as dissonâncias, então consideradas terríveis, parecem-nos hoje perfeitamente normais. O que ficou, e continua a ser digno de louvor, é o espantoso virtuosismo de Strauss na invenção de ideias musicais e sonoridades instrumentais para caracterizar pessoas e acções.

*Exemplo 19.4 — Exemplos da harmonia de Strauss*

***a)* Acorde germinal de *Elektra***

***b)* Motivo de *Elektra***



*Der Rosenkavalier (O Cavaleiro da Rosa,* 1911), sobre um excelente libreto em três actos de von Hofmannsthal, leva-nos a um mundo mais luminoso, um mundo de erotismo elegante e estilizado, de ternos sentimentos e perucas empoadas, o ambiente aristocrático da Viena setecentista. *Der Rosenkavalier* é a obra-prima de Strauss no campo da ópera. As harmonias opressivas de *Salomé* e as cacofonias de *Elektra* são aqui suavizadas, numa síntese amadurecida dos elementos das anteriores óperas e poemas sinfónicos. As curvas melódicas sensuais e ultra-românticas, as sofisticadas harmonias cromáticas (exemplo 19.5), a magia do colorido orquestral, os ritmos tumultuosos, o apurado sentido da comédia e o estilo diatónico amplo derivado das danças e canções populares do Sul da Alemanha — todos estes elementos vão buscar a sua coesão e o seu sentido mais profundo à simpatia humana que atravessa toda a obra e nunca chega a transpor claramente a fronteira da ironia. Em consonância com este regresso ao classicismo, a voz humana volta, em *Der Rosenkavalier,* a ocupar um lugar de destaque; encontramos, entretecidos com o pano de fundo orquestral e alternando com longos trechos de diálogo *parlando* finamente trabalhado, árias, duetos e trios melodiosos. Estes conjuntos não são propriamente trechos bem distintos do resto da ópera, como os duetos e os trios da

*Cenário para o tu acto de* Der Rosenkavalier, *de Richard Strauss. A legenda, em baixo, diz: «Quarto particular numa pequena estalagem». Cenário concebido por Alfred Roller para a primeira encenação da ópera (Viena, 1911) (reprodução autorizada por Boosey & Hawes, Inc.)*

ópera clássica, mas ainda assim constituem um desvio importante em relação à regra wagneriana (e anteriormente também straussiana) do canto puramente declamatório ou, quando muito, *arioso* e subordinado à orquestra. Toda a partitura, com o seu misto de sentimento e comédia, está impregnada dos ritmos e melodias despreocupados das valsas vienenses.

*Ariadne auf Naxos (Ariadne em Naxos,* 1912) foi originalmente escrita, com mais música de cena, para a versão de Hugo von Hofmannsthal do *Bourgeois gentilhomme* de Molière. Chegou, porém, até nós, na sua versão revista (1916), como uma obra independente, a meio caminho entre a ópera bufa e o drama mitológico. A sua deliciosa música, numa linguagem mozartiana modernizada e utilizando uma pequena orquestra, inclui recitativos, conjuntos e árias em formas clássicas; é, em suma, um autêntico modelo de ópera de câmara neoclássica.

Nas ulteriores óperas Strauss não revela ter sofrido grande influência das correntes progressistas do seu tempo, preferindo seguir os caminhos que traçara em *Der Rosenkavalier* e *Ariadne.* Apresenta especial interesse a ópera cómica *Intermezzo* (1924), onde Strauss explora a técnica de tratar quase todo o diálogo em recitativo falado muito realista, sobre o acompanhamento rápido e vivo de uma orquestra de câmara, que toca igualmente alguns interlúdios líricos, e a comédia lírica *Arabella*

*Exemplo 19.5—Strauss,* Der Rosenkavalier: *introdução, comp. 69-74*

(1933), a última das sete óperas de Strauss sobre libretos de von Hofmannsthal. A peça instrumental *Metamorphoses* (1945), para vinte e três instrumentos de cordas solistas, é notável como exemplo das tendências neoclássicas que se evidenciam nas últimas obras de Strauss.

**REGER E PFITZNER** — Temos de nos contentar com uma referência rápida a dois outros compositores alemães do período pós-romântico. Max Reger (1873-1916), descendente espiritual de Brahms, tinha uma prodigiosa técnica contrapontística e uma imaginação copiosa, a par de uma facilidade que o levava por vezes — em particular nas composições mais ambiciosas — a escrever peças excessivamente longas e de textura ininterruptamente densa. A harmonia de Reger é quase sempre num complexo estilo pós-wagneriano de cromatismo extremo e modulações rápidas. Das suas obras longas, as melhores e mais características são aquelas onde a torrente da sonoridade romântica tardia se enquadra nos limites das formas barrocas ou clássicas estritas, como a fuga, o prelúdio coral ou o tema e variações. Bem representativas do compositor são as *Variações e Fuga sobre um Tema de J. A. Hiller* (1907) e uma outra obra semelhante, também orquestral, sobre um tema do primeiro andamento da sonata para piano K. 331 de Mozart. As composições de Reger para órgão merecem ser mencionadas, em particular os prelúdios corais e as fantasias, versões tradicionais luteranas. Reger não escreveu óperas e praticamente nenhuma música programática. As suas numerosas canções, peças para piano e obras corais e de câmara, embora muito apreciadas na Alemanha, são quase completamente desconhecidas do público dos outros países. Hans Pfitzner (1869-1949), o mais importante compositor alemão conservador da geração pós-romântica, é recordado principalmente pelas suas óperas, em especial *Palestrina* (1917), embora também tenha composto canções, música de câmara e um notável concerto para violino em *Si* menor (1925).

## Nacionalismo

Enquanto agente modelador da música oitocentista, o nacionalismo é um fenómeno complexo, cuja natureza tem sido muitas vezes distorcida. O sentimento de orgulho numa língua e na sua literatura foi um dos ingredientes da consciência nacional que conduziram à unificação da Alemanha e da Itália. Até certo ponto, a escolha de temas de Wagner e Verdi foi um reflexo dos seus sentimentos patrióticos, mas nenhum dos dois manifestou na sua obra um nacionalismo tacanho. Verdi, como vimos, tornou-se símbolo da unidade nacional, mas isso aconteceu por outros motivos que não o carácter das suas óperas. Nenhum destes compositores cultivou um estilo que pudesse caracterizar-se como sendo etnicamente alemão ou italiano. Brahms escreveu arranjos de canções populares alemãs e escreveu melodias que se assemelham às das canções populares; Haydn, Schubert, Schumann, Strauss, Mahler, todos recorrem conscientemente ao vocabulário popular, um vocabulário que nem sempre era o do país de origem. Os elementos polacos em Chopin, ou os elementos húngaros-ciganos em Liszt e Brahms, serviram, nas maior parte dos casos, de acessórios exóticos a estilos essencialmente cosmopolitas. O nacionalismo não foi, no fundo, uma questão fundamental para a música destes compositores.

Na Inglaterra, na França, nos Estados Unidos, na Rússia e nos países da Europa de Leste, onde o domínio da música alemã era visto como uma ameaça à criatividade

musical de cada nação, a busca de uma voz nacional independente foi uma das facetas do nacionalismo. Outra faceta foi a ambição dos compositores de serem reconhecidos como iguais dos seus confrades da zona austro-germânica. Estas duas aspirações opunham-se muitas vezes uma à outra. A melhor forma de um compositor ser publicamente reconhecido, em particular no seu país, era imitar os compositores estrangeiros e competir com eles nos termos deles. Os produtos deste tipo de imitação eram também os mais exportáveis, mas faltava-lhes identidade étnica. Tomando como ponto de partida o folclore nacional ou imitando-o em música original, era possível desenvolver um estilo que tinha identidade étnica, mas podia não ser tão facilmente aceite pelo público tradicional e pelo público europeu em geral. Ainda assim, esta música de coloração nacional tinham também os seus atractivos, graças à novidade que constituíam os elementos exóticos.

**RÚSSIA** — Até ao século xix, na Rússia, a música erudita profana esteve em grande medida, nas mãos dos compositores importantes, italianos, franceses e alemães. Um compositor que foi reconhecido tanto pelos Europeus como pelos Russos como uma voz genuinamente nacional e de valor equiparável ao dos contemporâneos ocidentais foi Mikhail Glinka (1804-1857). Glinka firmou a sua reputação com a ópera patriótica *Uma Vida pelo Czar* (1836). Embora tivesse bastantes elementos da ópera italiana e francesa, tanto o recitativo como a escrita melódica têm um carácter marcadamente russo e pessoal. A segunda ópera de Glinka, *Ruslan e Lyudmila* (1842), utiliza de forma imaginativa a escala de tons inteiros, o cromatismo, a dissonância e a técnica da variação aplicada às canções populares. A ópera *Russalka* (1856), de Alexander Dargomïzhsky (1813-1869) prosseguiu as experiências tendentes a criar uma entoação característica da palavra russa, o que se fez, pelo menos em parte, recorrendo aos modelos da música popular. A ópera mais conhecida deste compositor foi escrita sobre *O Convidado de Pedra,* de Puchkine (1872), e a sua expressiva declamação melódica veio a influenciar Musorgsky.

Tchaikovsky, que hoje conhecemos principalmente pelas sinfonias, escreveu também uma grande quantidade de música cénica, incluindo música de fundo, música de bailado e óperas. *Eugen Onegin* (1879) é notável pela finura com que trata as paixões das personagens e pela forma como numerosos temas são extraídos de um motivo germinador anunciado logo no prelúdio orquestral. N'A *Dama de Espadas* (1890) Tchaikovsky soube traduzir musicalmente a atmosfera soturna da história de Puchkine e recriar o espírito da Rússia setecentista de Catarina, *a Grande,* recorrendo a ideias musicais desse período. Os compositores russos mais importantes, por alturas da viragem do século, reuniram-se num grupo que ficou conhecido por *moguchay kuchka,* ou grupo dos cinco: Mily Balakirev (1837-1910), Alexander Borodin (1833-1887), César Cui (1835-1918), Modest Musorgsky (1839-1881), e Nicolai Rimsky-Korsakov (1844-1908).

Nenhum destes homens, excepto Balakirev, recebera formação musical sistemática, mas seria um erro dizer que eram amadores. Todos admiravam a música ocidental, mas rejeitavam a orientação do Conservatório de Sampetersburgo, fundado em 1862 por Anton Rubinstein (1829-1894), que tinha a fama de ser um germanófilo dogmático. O estabelecimento musical académico não os seduzia, e pouco ou nenhum valor davam aos exercícios e prémios promovidos pela instituição. A falta de conhecimentos no domínio da teoria musical tradicional obrigou estes compositores

a descobrir a própria forma de fazer as coisas, valendo-se dos materiais que estavam ao seu alcance, nomeadamente o folclore. O recurso frequente ao material popular, genuíno ou imitado, para os temas geradores de uma obra «tem paralelos no campo literário: também Puchkine e Gogol utilizaram contos populares como base de muitas das suas histórias mais características»[1].

Balakirev, o mais profissional do grupo dos cinco», usou de forma muito conseguida melodias populares no poema sinfónico *Rússia* (1887) e na fantasia para piano *Islamey* (1869). Borodin, químico de profissão, depois de na juventude se ter interessado por Mendelssohn, deixou que Balakirev o convertesse à causa da música russa e tornou-se um ardente nacionalista. As suas obras mais importantes são a 2." Sinfonia, em *Si* menor (1876), o segundo quarteto de cordas em *Ré* maior (1885), o esboço sinfónico *Na Ásia Central* (1880) e a ópera em quatro actos *Príncipe Igor,* concluída, após a sua morte, por Rimsky-Korsakov e Glazunov e estreada em 1890.

Borodin raramente citava melodias populares, mas o espírito do folclore impregna as suas melodias. As suas sinfonias e quartetos ilustram bem a determinação dos nacionalistas russos em competirem com os compositores estrangeiros no domínio da música absoluta. Borodin alcançou este objectivo graças ao carácter individualizado dos seus temas, à transparência da textura orquestral (sob a influência de Glinka), às harmonias delicadas, de cor modal, ao método original de desenvolver um andamento inteiro a partir de uma única e fértil ideia temática, anunciada no início (por exemplo, o primeiro andamento da 2.ª Sinfonia). A estrutura tonal das suas duas sinfonias ilustra bem o gosto russo pelas relações tonais invulgares: a 1.ª Sinfonia, em *Mi/',* tem o seu terceiro andamento (lento) em *Ré,* com uma secção média em *Ré/;* os quatro andamentos da 2." Sinfonia são, respectivamente, em *Si* menor, *Fá* maior, *Ré/* maior e *Si* maior. O talento de Borodin era, como o de Mendelssohn, acima de tudo, lírico e descritivo, e *O Príncipe Igor* é menos uma intriga dramática do que uma série de quadros pitorescos. As famosas *Danças Polovitsianas,* que fazem parte do n acto da ópera, ilustram as harmonias irisadas, as cores vivas, as linhas melódicas graciosas e o gosto requintado, exótico, oriental, que caracteriza boa parte da música russa a partir do *Ruslan* de Glinka.

Q ^ **2** >

**CÉSAR CUI: O GRUPO DOS CINCO NA RÚSSIA**

*Formávamos um círculo extremamente unido de jovens compositores. E, uma vez que não havia onde estudar (o conservatório não existia), começámos a auto-instruir-nos. Fizemo-lo tocando tudo o que fora escrito por todos os grandes compositores, e todas as obras eram sujeitas a crítica e análise em todos os aspectos criativos e técnicos. Éramos muito novos, e os nossos juízos eram impiedosos. Tínhamos uma atitude muito pouco respeitosa para com Mozart e Mendelssohn; a este último opúnhamos Schumann, que era nessa altura ainda quase um desconhecido. A música de Liszt e Berlioz entusiasmava-nos. Venerávamos Chopin e Glinka. Tínhamos debates acalorados (durante os quais chegávamos a beber quatro ou cinco copos de chá com geleia), discutíamos a forma musical, a música programática, a música vocal e, em particular, a forma operática.*

**Trad. da obra de Cui, *Izbrannye stat'i,* por Richard Taruskin, in «Some thoughts on the history and historiography of Russian music», JM, 3 (1984), 335.**

[1] Gerald Abraham, *A Hundred Years of Music,* p. 145.

**MODEST MUSORGSKY** — O maior compositor do grupo dos cinco, que vivia com dificuldades do seu salário de funcionário público, recebeu de Balakirev a maior parte da sua formação musical. As suas obras principais são: a fantasia sinfónica *Uma Noite no Monte Calvo* (1867); a série de peças para piano (mais tarde orquestradas por Ravel) *Quadros de Uma Exposição* (1874); os ciclos de canções *Sem Sol* (1874), *Canções e Danças da Morte* (1875) e *O Quarto das Crianças* (1872); as óperas *Bóris Godunov* (estreada em 1874) e *Khovanshchina,* que veio a ser concluída por Rimsky-Korsakov e estreada particularmente em 1886, só em 1892 vindo a ser apresentada ao público.

A originalidade de Musorgsky evidencia-se em todos os aspectos da sua música. A abordagem dos textos baseia-se nos métodos de Dargomizhsky e visa a adesão o mais perfeita possível às inflexões naturais da palavra falada; daí que na sua

*Cena da produção original do* Bóris Godunov *de Musorgsky em Sampetersburgo (Leninegrado), 1874. Numa estalagem de província na fronteira lituana, o bêbado Varlaam lê o mandado de captura de Gregori, o falso Dmitri (o terceiro a contar da direita, disfarçado de camponês), enquanto o polícia (à esquerda de Varlaam), que não sabe ler, manifesta a sua perplexidade*

música vocal Musorgsky tenha geralmente evitado as linhas melódicas líricas e o fracasso simétrico. As suas canções contam-se entre as melhores de todo o século xix. Embora Musorgsky só muito raramente faça citações de melodias populares (como sucede, por exemplo, na cena da coroação de *Bóris Godunov),* é patente que o folclore russo está ainda mais enraizado na sua natureza musical do que na de Borodin. As melodias populares russas têm geralmente uma amplitude melódica reduzida e baseiam-se, quer na repetição obsessiva de um ou dois motivos rítmicos, quer em frases de ritmo irregular, encaminhando-se constantemente para uma cadência, muitas vezes através de um intervalo de quarta descendente. Outro aspecto importante das canções folclóricas russas e das melodias de Musorgsky é o seu carácter modal, factor que afectou de forma decisiva o estilo harmónico do compositor. Brahms recorrera já aos acordes e às progressões modais, mas foram os russos os responsáveis pela introdução da modalidade na linguagem musical comum a toda a Europa, sendo, neste aspecto, importante a sua influência sobre a música do início

do século xx. O uso que Musorgsky faz das progressões harmónicas não funcionais em *O konchen praedny (As Férias Acabaram)* (NAWM 158) do ciclo *Sem Sol* chamou a atenção de Debussy, que dele extraiu um motivo de acompanhamento para *Nuages* (NAWM 144; v. exemplo 19.12).

**NAWM 158 — MODEST MUSORGSKY,** *Sem Sol:* **N.°** 3, *O konchen praedny*

Esta canção é notável pelas sucessões harmónicas, como a tríade de *Soí>* maior que encadeia directamente com um acorde de sétima sobre *Sol* (comp. 6-7, 14). Tais justaposições e também determinadas combinações simultâneas parecem ser escolhidas mais pela cor do que pela direcção. A tonalidade é sempre inequivocamente *Dó* maior, reafirmada repetidamente (comp. 10, 15-23, 30, 37, e na cadência final). E, no entanto, a melodia de pequena amplitude, que se mantém sempre dentro do âmbito de uma quinta contra a rápida sucessão de acordes, numa secção que reafirma, a cada compasso, a tonalidade de *Dó* maior, introduz perversamente *S&* e *LóJ;* desafiando essa tonalidade. E entre as âncoras de *Dó* a harmonia de Musorgsky vagueia por toda a escala cromática, sugerindo mesmo, a dado ponto, a escala de tons inteiros (v. também o comentário em NAWM 144).

No campo da harmonia Musorgsky foi um dos mais originais e revolucionários de todos os compositores. Livre dos hábitos mentais tradicionalmente aceites e pouco habituado a utilizar as fórmulas padronizadas, Musorgsky viu-se obrigado a trabalhar longamente ao piano as suas «harmonias audaciosas, novas, ásperas, mas curiosamente 'certas'»[2], para as quais, como para os seus ritmos, poderá ter recorrido às reminiscências do canto popular polifónico. O vocabulário harmónico raramente é avançado (se exceptuarmos o recurso à escala de tons inteiros, que Glinka e Dargomizhsky já haviam utilizado antes dele), mas as suas progressões aparentemente simples produzem exactamente o efeito pretendido e muitas vezes resistem a quaisquer tentativas de explicação analítica com base em princípios de manual (exemplos 19.6 e 19.7).

O realismo, que é uma característica tão importante da literatura russa do século xx, é ilustrado pela música da ópera *O Convidado de Pedra,* de Dargomizhsky, encontrando também algum eco em Musorgsky — realismo não só no sentido de imitação da palavra falada, mas também na viva descrição musical de gestos *(Bóris,* fim do ii acto), do ruído e agitação das multidões (cenas corais de *Bóris* e *Khovanshchina)* e até de quadros *(Quadros de Uma Exposição).* A finura psicológica evidenciada em escala miniatural nas canções é aplicada com igual mestria à descrição da personagem do czar Bóris na ópera *Bóris Godunov.* Tal como outros compositores russos, Musorgsky constrói os seus efeitos através da repetição e acumulação de impressões isoladas, e não através do desenvolvimento dos temas até ao clímax. Mesmo *Bóris Godunov,* uma das grandes óperas trágicas do século xix, não é uma acção contínua, mas uma série de episódios ligados, em parte, pela natureza épica das cenas e pela figura central de Bóris, mas mais ainda pela enorme energia dramática da música de Musorgsky. A sua arte pouco ou nada deve à de Wagner; Musorgsky raramente utiliza *leitmotivs* e a sua orquestra, embora suporte eficazmente a acção dramática, nunca adquire uma vida sinfónica independente.

[2] Abraham, *op. cit.,* p. 151.

*Exemplo 19.6*

***a)*** **Canção da colectânea *30 Canções Populares Russas,* harmonização de Mily Balakirev**

**Oi, u - tu-shka mo-ia lu-go-va - ia oi, u - tu - shka mo-ia lu-go-va - ia**

**lu-go-va - ia oi. lu - go - va - ia.**

***Oh. regando o meu prado, oh, regando o meu prado, oh, prado, oh prado!***

***b)*** **Canção popular, *ibid.***

**Kak pod le-som,pod____le-soch - kom, shel-ko - va tra-va,_______Oi - li**

**Oi - li, oi-li, oiliu-shen - ki shel-ko - va tra-va!**

**** Oili*** **é uma sílaba folclórica de suporte, como *la la la* ou *ira la la.* Liushén'ki é o diminutivo de outra sílaba de suporte, *liuli.***

***Junto ao bosque, junto ao bosque, erva sedosa.***

***c)*** **Modest Musorgsky, melodia do prólogo de *Bóris Godunov***

**so go - riu - chi - mi!**

***Com quem nos deixais, nosso pai? A quem nos abadonais, caríssimos? Somos órfãos, nós vos suplicamos, nós vos imploramos com lágrimas, com lágrimas escaldantes.***

*Exemplo 19.7—Musorgsky,* Bóris Godunov, *final do u acto*

P r

*K*

/>oco n t

U C J I T-

pre - stu - pna-go tsa - ria Bo - ri - sa!

íf Ti í §

***Senhor! Vós não quereis a morte de um pecador. Dai o vosso perdão à alma culpada do czar Bóris!***

RIMSKY-KORSAKOV — Faz a ligação entre a primeira geração que acabamos de abordar e os compositores russos do início do século xx. Tornou-se a figura de proa de um novo movimento de jovens músicos russos na década de 1880, afastando-se do círculo proteccionista de Balakirev e propugnando por um estilo baseado em métodos e recursos mais amplos e mais eclécticos, embora ainda fortemente impregnado de elementos nacionais. A persistência do seu interesse pela música nacional manifestou-se não apenas nas características das melodias e harmonias e no recurso frequente às melodias folclóricas nas composições, mas também nas colectâneas de canções populares que publicou, com arranjos de sua autoria.

Abandonando, ainda muito jovem, uma carreira na marinha, Rimsky-Korsakov foi, a partir de 1871, professor de composição no Conservatório de Sampetersburgo e exerceu também alguma actividade na Rússia como maestro. Para completar a primeira formação musical, um tanto sumária, que recebera de Balakirev, dedicou-

-se, sozinho, ao estudo do contraponto. Rimsky-Korsakov escreveu sinfonias, música de câmara, coros e canções, mas as suas obras mais importantes são os poemas sinfónicos e as óperas. A sua música, por oposição ao realismo intenso e dramático de Mussorgsky, distingue-se pela animação, pela fantasia e pela vivacidade do colorido orquestral. O *Capriccio espagnol* (1887), a *suite* sinfónica *Scheherazade* (1888) e a *Abertura de Páscoa Russa* (1888) são manifestações notáveis do seu génio para a orquestração; os seus ensinamentos neste campo foram sistematizados num tratado publicado em 1913. Nas duas óperas mais importantes entre as quinze que escreveu — *Sadko* (1897) e *O Gado de Ouro* (estreado em 1909) — oscila entre um estilo diatónico, muitas vezes modal, e outro mais ligeiro, cromático, fantasiado e bem capaz de evocar o mundo dos contos de fadas, onde se situa a acção destas obras.

Os discípulos mais importantes de Rimsky-Korsakov foram Alexander Glazunov (1865-1936), o último dos nacionalistas russos e um mestre menor da sinfonia, e Igor Stravinsky (1882-1971), cujas primeiras obras, em particular o bailado *O Pássaro de Fogo* (1910) se filiam no estilo e na técnica de Rimsky-Korsakov.

Sergei Rachmaninov (1837-1946) alia, como Tchaikovsky, alguns traços nacionais à linguagem do romantismo tardio. Além das numerosas canções e peças para piano, as suas obras mais notáveis são o segundo concerto para piano (1901), o terceiro concerto para piano (1909) e o poema sinfónico *A Ilha dos Mortos* (1907).

**ALEXANDER SCRIABIN** — A colorida harmonia mussorgskiana atinge um ponto alto na música de Alexander Scriabin (1872-1915). Pianista de concerto, Scriabin começou por escrever nocturnos, prelúdios, estudos e mazurcas ao estilo de Chopin. Influenciado pelo cromatismo de Liszt e Wagner, e até certo ponto também pelos métodos do impressionismo, desenvolveu gradualmente um vocabulário harmónico complexo e pessoal; a evolução desta linguagem pode ser seguida a par e passo nas suas dez sonatas para piano, das quais as últimas cinco, escritas em 1912-1913, dispensam as armações da clave e atingem uma indefinição harmónica que por vezes é já, pura e simplesmente, atonalidade. As estruturas tonais tradicionais são substituídas por um sistema de acordes construídos sobre intervalos invulgares (em particular, quartas, com alterações cromáticas — v. exemplo 19.8); as articulações formais tradicionais dissolvem-se num fluxo sonoro estranho, colorido e por vezes magnífico.

As composições mais características de Scriabin são duas obras orquestrais, o *Poema do Êxtase* (1908) e *Prometeu* (1910); para a execução deste último o compositor pediu que a sala de concertos fosse inundada de luzes coloridas. Scriabin veio a desenvolver a teoria de uma síntese de todas as artes como meio de suscitar estados de indizível êxtase místico. O estilo e os métodos eram demasiado pessoais, e os objectivos estéticos demasiado ligados às ideias pós-românticas, para se tornarem a base de uma escola. Scriabin não teve, assim, discípulos directos, excepto alguns compositores russos pouco importantes, muito embora o seu estilo harmónico, exemplo radical das tendências antitonais do início do século XX, tenha, sem dúvida, influenciado indirectamente os compositores dessa época.

**NAWM 151 — ALEXANDER SCRIABIN,** *Vers la flamme,* **OPUS 72** (1914)

Esta peça para piano explora combinações de terceiras e quartas, bem como misturas de ambas e combinações de trítonos imbricados, como os que dominam a primeira

parte da composição. O acorde do exemplo 19.8 faz-se ouvir em várias transposições, e finalmente com uma terceira acrescentada, na secção introdutória, que é bastante amorfa sob o ponto de vista rítmico. As secções seguintes são harmonicamente estáticas, sem transmitirem qualquer sensação de movimento propulsor, mas cada qual tem um perfil rítmico coerente, implicando por vezes relações complexas entre as mãos, como 9 para 5 ou 4.

*Exemplo 19.8 — Alexander Scriabin, formas de acorde*

***Prometheus*** **Sonata No. 7** **Sonata No. 8** **Sonata No. 8** ***Vers la flamme***

Ur−

**COMPOSITORES CHECOS** — Bedrich Smetana (1824-1884) e Atonín Dvorak foram os dois principais compositores checos do século xix. (Dvoirák já foi mencionado a propósito da música sinfónica e de câmara do período romântico.) A Boémia fora durante séculos um dos territórios da coroa austríaca e, assim, ao contrário da Rússia, mantivera sempre o contacto com as grandes correntes da música europeia; o folclore checo está muito mais próximo do dos países ocidentais do que o folclore russo. O nacionalismo de Smetana e Dvoirák evidencia-se principalmente na escola de temas nacionais para a música programática e as óperas e no facto de a sua linguagem básica (a de Smetana derivada de Liszt, a de Dvorak mais próxima da de Brahms) respirar uma grande frescura e espontaneidade melódica e uma grande descontracção formal, incluindo ainda vestígios ocasionais de melodias populares e ritmos de danças populares — por exemplo, nos andamentos das sinfonias e da música de câmara de Dvoirák, que se baseiam na *dumka* ou no *furíant.* Os traços nacionais manifestam-se de forma mais evidente nalgumas óperas — principalmente em *A Noiva Vendida,* de Smetana (1866), mas também na sua posterior ópera *O Beijo* (1876)— e nalgumas obras de pequenas dimensões, como as *Danças Eslavas* de Dvorak.

Compositor checo de tendências exclusivamente nacionalistas foi Leos Janácek (1854-1928), que, a partir de 1890, renunciou deliberadamente aos estilos da Europa ocidental. Tal como Bartók, e ainda antes dele, Janácek dedicou-se diligentemente à recolha científica de música popular, e o seu estilo de maturidade desenvolveu-se a partir dos ritmos e inflexões da fala e do canto dos camponeses morávios. O reconhecimento público do compositor chegou tarde, com a apresentação ao público de Praga, no ano de 1916, da óapear *Jenufa* (1903). A energia criadora de Janácek continuou a dar frutos até ao fim da vida do compositor. Escreveu ainda várias outras óperas: *Káta Kabanová* (1921), *A Raposinha Matreira* (1924), *O Caso Makropulos* (1925) e *Da Casa dos Mortos* (1928). Janácek compôs muita música coral; particularmente notável neste campo é a *Missa Glagolítica* de 1926, sobre um texto em eslavo antigo. A música de câmara inclui dois quartetos e uma sonata para violino; as obras orquestrais mais importantes são a rapsódia *Taras Bulha* (1918) e uma *Sinfonietta* (1926).

**NORUEGA** — O nacionalismo na Noruega é representado por Edvard Hagerup Grieg (1843-1907), cujas melhores obras são as peças breves para piano, as canções e a música de cena orquestral para diversas peças teatrais. [As duas *suites* que Grieg criou a partir da sua música para o *Peer Gynt* de Ibsen (1875, reorquestrada em 1886) só incluem oito dos vinte e três trechos originais.] Entre as composições mais longas refiram-se o famoso concerto para piano em *Lá* menor (1868, revisto em 1907), uma sonata para piano, três sonatas para violino, uma sonta para violoncelo e um quarteto de cordas (1878) que, aparentemente, serviu de modelo à obra que Debussy escreveu na mesma forma quinze anos mais tarde.

As deficiências de que estas obras enfermam derivam da tendência de Grieg para pensar sempre em frases de dois ou quatro compassos e da sua incapacidade para dar continuidade e unidade formal aos andamentos longos; as características nacionais destas obras conjugam-se, assim, com um estilo ortodoxo, que Grieg aprendeu na juventude no Conservatório de Leipzig. O nacionalismo fundamental do compositor é bem evidente nas canções sobre textos noruegueses, nos coros para vozes masculinas Opus 30, nos quatro salmos para coro misto Opus 74, em muitas das *Peças Líricas* para piano (dez volumes), nas quatro séries de arranjos de canções populares para piano e especialmente nas *Slãtter* (danças camponesas da Noruega, arranjadas para piano a partir das transcrições da música tradicional de rebeca). O estilo pianístico de Grieg, com notas ornamentais delicadas e mordentes, deve alguma coisa a Chopin, mas a influência que mais marca toda a sua música é a das danças populares norueguesas, manifestando-se principalmente nas inflexões modais da melodia e da harmonia (quarta aumentada lídia, sétima diminuta eólica, alternância entre terceira maior e menor), nos baixos de bordão frequentes (sugeridos pelos antigos instrumentos de cordas noruegueses), e em pormenores como a combinação fascinante de *l* e jj, nas *Slàtter.* Estas características nacionais conjugam-se com a sensibilidade harmónica de Grieg num estilo pessoal e poético que não perdeu frescura.

**COMPOSITORES DE OUTROS PAÍSES** — A estes compositores de vários países europeus só poderemos fazer uma referência muito breve. Na Polónia a figura mais importante foi Stanislaw Moniuszko (1819-1872), criador da ópera nacional polaca com *Halka* (1848, aumentada para quatro actos em 1858) e notável também pelas suas canções, de feição marcadamente nacional, quer nos textos, quer na música. Na Dinamarca Carl August Nielsen (1865-1931) compôs canções, óperas, música para piano e de câmara, concertos e sinfonias. A sua obra mais conhecida, a 5.ª Sinfonia (1922), foge às convenções do género na forma e na orquestração e é original pela sua adaptação da tonalidade a uma linguagem harmónica por vezes muito diferente. Contemporâneo de Nielsen foi o importante compositor oitocentista holandês Alfons Diepenbrock (1862-1921), cuja música, influenciada primeiro por Wagner e Palestrina e mais tarde por Debussy, inclui obras para coro e orquestra, canções e música de cena para peças de teatro.

**FINLÂNDIA** — O grande compositor finlandês Jean Sibelius (1865-1957) era um profundo conhecedor da literatura do seu país, em especial da *Kalevala,* a epopeia nacional finlandesa, de que extraiu textos para obras vocais e temas para poemas sinfónicos. É fácil conceber que grande parte da sua música — «sombria», «gelada» e «telúrica» são alguns dos adjectivos mais usados para a caracterizar — tenha sido inspirada por um profundo amor à Natureza e aspectos particulares da Natureza que

são característicos dos países do Norte. Em contrapartida, Sibelius não cita nem imita o folclore, e há poucos indícios de uma influência directa do folclore nas suas obras, as melhores de entre elas, aliás, poucos ou nenhuns traços apresentam que possam ser concretamente definidos como nacionais. Durante muito tempo a música de Sibelius foi extremamente popular na Inglaterra e nos Estados Unidos, mas quase desconhecida na Europa continental. Ao contrário de Grieg e MacDowell, que eram essencialmente miniaturistas, é nas sinfonias, nos poemas sinfónicos e no concerto para violino (1903) que melhor se revela o génio de Sibelius.

Embora Sibelius tenha vivido até 1957, não publicou quaisquer obras importantes depois de 1925. A primeira das suas sete sinfonias foi publicada em 1899, a última em 1924. Três dos seus poemas sinfónicos — *En Saga, O Cisne de Tuonela,* e o famoso *Finlândia* — são obras da década de 1890 (todas elas revistas por volta de 1900); os mais importantes de entre os ulteriores poemas sinfónicos são *A Filha de Pohjola* (1906) e *Tapiola* (1925). Os programas destes poemas, excepto o de *A Filha de Pohjola,* têm um carácter muito geral; as sinfonias não têm programas explícitos.

Os sinais da influência de Tchaikovsky, que encontramos na sonata para violino, e de Grieg e Borodin, nas duas primeiras sinfonias, foram desaparecendo à medida que Sibelius desenvolveu o seu estilo pessoal, onde a emoção intensa é limitada e controlada por estruturas formais coesas, embora não convencionais, numa textura orquestral leve e de linhas claras. A sua originalidade não se manifesta de forma sensacional. Salvo na 4.ª Sinfonia, a concepção da tonalidade e o vocabulário harmónico estão muito próximos da prática corrente; Sibelius não recorre grandemente ao cromatismo nem às dissonâncias, embora a modalidade seja um factor fundamental. Sibelius. manteve-se alheio aos activos movimentos experimentais que marcaram a música europeia no primeiro quartel do século, e nas últimas obras, em particular na 7.ª Sinfonia e em *Tapiola,* chegou a uma síntese final num estilo de grande tranquilidade clássica.

A sua originalidade reside na utilização livre que faz de acordes familiares, tanto na orquestração (sublinhando os registos graves e as cores puras) como principalmente na natureza dos temas, na técnica de desenvolvimento temático e no tratamento da forma. Em vez de se compor de melodias formando frases completas, um tema pode ser construído com base em motivos breves que, expostos primeiro separadamente, se vão gradualmente fundindo numa única entidade (como acontece no terceiro andamento da 4.ª Sinfonia). Motivos de um dado tema podem ser transferidos para outro, ou então os temas podem dissolver-se, recombinando-se os motivos de tal forma que o tema original se transforma progressivamente graças à substituição, uma a uma, das suas unidades motívicas, até surgir uma nova estrutura (primeiro andamento da 3.ª Sinfonia). Um ou dois motivos básicos podem repetir-se ao longo de um andamento inteiro ou mesmo uma sinfonia inteira (a 6." Sinfonia).

Embora os andamentos possam geralmente ser analisados com base nos esquemas formais clássicos, sentimos — em particular nas últimas obras de Sibelius, no termo da sua evolução estilística — que esses esquemas são perfeitamente secundários, subordinando-se ao desenvolvimento orgânico das ideias musicais. O apogeu da unidade formal é a 7.ª Sinfonia, num único andamento contínuo. As longas passagens *ostinato,* por vezes sob a forma de um murmúrio *agitato* de cordas a que se sobrepõem fragmentos de melodia de instrumentos de sopro de madeira solistas,

constituem um dispositivo habitual de ligação; características secundárias são as pausas, as breves frases exclamativas, os súbitos contrastes de timbre. A 2.ª e a 5." Sinfonias são as mais frequentemente tocadas, mas a quarta é a quintessência de Sibelius — um modelo de concisão, intensidade e unidade temática, explorando em cada andamento o intervalo de trítono *Dó-Fájf* da primeira frase (exemplo 19.9).

*Exemplo 19.9— Jean Sibelius, 4." Sinfonia: algumas transformações temáticas*

**ESTADOS UNIDOS** — Na Europa o ímpeto do sentimento patriótico esteve na origem de um importante número de obras de música erudita, num estilo cujas características distintivas resultam do recurso mais ou menos consciente do compositor aos elementos populares como material ou fonte de inspiração das composições. Nos Estados Unidos não surgiu, pelo menos de forma sistemática, nenhuma tendência semelhante. O material, esse, existia em grande abundância — antigos hinos da Nova Inglaterra, cânticos das assembleias religiosas rurais, melodias dos baladeiros populares urbanos Stephen Foster (1826-1864) e James Bland (1854-1911), melodias tribais índias, e acima de tudo o grande reportório dos espirituais negros, com a sua singular fusão de elementos africanos e anglo-americanos. Mas este corpo de material indígena foi ignorado pelos compositores eruditos. Toda a música «séria» que o público americano tinha ocasião de ouvir era importada — ópera italiana, oratória inglesa, sinfonia alemã —, enquanto as peças de Gottschalk para piano em ritmos crioulos eram postas de parte como não tendo qualquer valor. Três dos mais destacados compositores americanos de finais do século xix eram naturais da Nova Inglaterra e receberam a formação musical na Alemanha: John Knowles Paine (1839-1906), o

primeiro professor catedrático de música de uma universidade americana (Harvard, a partir de 1875), George Whitefield Chadwick (1854-1931), director do Conservatório da Nova Inglaterra a partir de 1897, e Arthur Foote (1853-1937), compositor de canções, cantatas e música de câmara.

O interesse entusiástico de Dvorak pela herança musical americana sugeriu a alguns compositores a possibilidade de utilizarem materiais nacionais em obras sinfónicas — foram os casos de Arthur Farwell (1872-1952) e Henry Gilbert (1868--1928), que exerceram a sua actividade principalmente nas duas primeiras décadas do século xx, mas aos quais faltou, ao mesmo tempo, o génio e o estímulo social para fazerem pelos Estados Unidos o que Glinka, Balakirev e Mussorgsky tinham feito pela Rússia.

Os traços especificamente nacionais também não ocupam um lugar de destaque na música dos dois compositores americanos mais famosos da era pós-romântica. Horatio Parker (1863-1919), cuja produção inclui canções, coros e duas óperas premiadas, ficou conhecido principalmente pelas suas cantatas e oratórias, em particular a oratória *Hora novíssima* (1893). Edward MacDowell (1860-1908) viveu e estudou dez anos na Alemanha, onde se tornou conhecido como pianista e onde muitas das suas composições foram executadas e publicadas pela primeira vez. Entre 1896 e 1903 ocupou a primeira cátedra de música da Universidade de Columbia. As suas composições incluem canções, coros, poemas sinfónicos, *suites* orquestrais, muitas peças e estudos para piano, quatro sonatas para piano e dois concertos para piano. Das suas obras longas, as melhores são o segundo concerto para piano em *Ré* menor e a última para piano (a *Céltica,* dedicada a Grieg).

As melodias de MacDowell têm um encanto muito especial; a sua sensibilidade para os efeitos sonoros de alargamento e duplicação evidencia-se nas peças breves para piano, que são as suas obras mais características. Foram, na maior parte, publicadas em colectâneas —*Woodland Sketches (Esboços da Floresta), Sea Pieces (Peças Marinhas), New England Idyls (Idílios da Nova Inglaterra)*—, sendo cada uma das peças provida de um título ou acompanhada por um poema, sugerindo um determinado clima ou imagem musical, um pouco à maneira de Grieg, de cujo estilo MacDowell está bastante próximo.

**NAWM 131 — EDWARD MACDOWELL, SUITE ORQUESTRAL, OPUS 48: 4,** *Dirge-like, mournfully*

Uma das melhores obras de MacDowell, e a única que utiliza material popular americano (melodias índias), é a segunda *suite* orquestral *(índia).* **O** quarto andamento revela uma vigorosa imaginação orquestral e uma assimilação conseguida dos estilos musicais europeus, com especial destaque para os efeitos de uníssono nas cordas e a utilização subtil das cordas em surdina e das trompas. **O** motivo que unifica este andamento é uma quarta aumentada encerrada numa quinta.

O primeiro compositor importante com obra inequivocamente americana foi Charles Ives (1874-1954), que estudou música com o pai e com Horatio Parker. Enbora tenha recebido uma formação excelente, quer antes de entrar em Yale, quer durante os anos que aí passou e em que trabalhou como organista na igreja central de New Haven, os seus objectivos estéticos não lhe permitiam enquadrar-se no panorama musical do seu tempo; assim, acabou por ir trabalhar na companhia de se-

guros do pai. O aplauso público para as suas realizações musicais só veio na década de 1930, muitos anos depois de ele ter, no mais absoluto isolamento e sem quaisquer modelos, criado obras que antecipavam já algumas das tendências mais radicais da música do século xx (a dissonância, a politonalidade, a polirritmia e a forma experimental). As suas composições, a maior parte das quais escritas entre 1890 e 1922, incluem cerca de 200 canções, cinco sonatas para violino e outra música de câmara, duas sonatas para piano, cinco sinfonias e outras peças orquestrais. Os elementos convencionais e não convencionais surgem lado a lado nas suas obras ou combinam-se — na expressão de John Kirkpatrick — «com uma fé transcendental na unidade subjacente a toda a diversidade»; fragmentos de canções populares, danças ou hinos evangélicos integram-se num fluxo sonoro complexo, rapsódico e singularmente coeso. Os muitos andamentos baseados em melodias de hinos são um equivalente da utilização que os compositores alemães fizeram dos corais luteranos.

Os processos técnicos de Ives, a que ele certamente se recusaria a dar o nome de sistema, foram ditados por um idealismo inabalável na perseguição dos seus objectivos artísticos, conjugado com uma extraordinária imaginação musical e um mordaz sentido de humor. A sua obra teve uma importância incalculável para as gerações seguintes de músicos americanos.

**NAWM 159 — CHARLES IVES,** *NOS Campos da Flandres*

Ives compôs esta canção para barítono ou coro masculino, aproximadamente na altura em que os Estados Unidos declararam guerra à Alemanha (Abril de 1917), sobre um texto de John McCraw, perito médico da Companhia de Seguros Mútuos do Canadá. Citações musicais de *Taps, Reveille, Columbia the Gem of the Ocean, The Batüe Cry of Freedom, A Marselhesa* e *Americana* evocam imagens de patriotismo, heroísmo, vida militar e bandeiras tremulando ao vento. Enquanto o acompanhamento relembra estas canções (com as harmonias alteradas) as vozes dos mortos falam das suas campas na Flandres, numa melodia diatónica simples.

**INGLATERRA** — O nacionalismo chegou tarde à música inglesa. Sir Edward Elgar (1857-1934) foi o primeiro compositor inglês, após um vazio de mais de duzentos anos, a ser internacionalmente reconhecido, mas a sua música não é minimamente influenciada pelo folclore, nem tem quisquer características técnicas que, à primeira vista, derivem da tradição musical nacional. E, no entanto, a música de Elgar «soa inglesa». Houve quem dissesse que isto poderia dever-se à analogia entre a linha melódica típica de Elgar (grandes saltos e uma tendência descendente — v. exemplo 19.10) e os modelos de entoação da língua inglesa. A oratória *O Sonho de Gerôncio* (1900) é a mais importante das suas obras corais. Elgar compôs ainda um certo número de excelentes obras orquestrais, incluindo duas sinfonias, as *Variações Enigma* (1899), a abertura *Cockaigne* (1901) e o «estudo sinfónico» *Falstaff (1913).* A linguagem musical é a do romantismo tardio. Elgar foi buscar a Brahms e a. Wagner o seu estilo harmónico, a Wagner o sistema de *leitmotivs* das oratórias e talvez também a técnica persistente de repetição sequencial. Parte da sua música é, pelos nossos actuais padrões de gosto, pretensiosa; a indicação *nobilmente* surge muitas vezes nas partituras. Todavia, nos melhores momentos, por exemplo nas *Variações Enigma,* Elgar consegue ser impressivo, combinando uma sólida capacidade técnica com uma imaginação poética fecunda.

***Exemplo 19.10** — Edward Elgar, A linha melódica nas* Variações Enigma

Andante

*p* " " r==- *W* *etc.*

O renascimento musical inglês inaugurado por Elgar adquiriu cariz nacionalista no século xx. Cecil Sharp (1859-1924), Ralph Vaughan Williams (1872-1928) e outros compositores organizaram colectâneas de peças folclóricas, cujas melodias vieram a ser utilizadas em composições como as *Rapsódias de Norfolk,* para orquestra, de Vaughan Williams (1907), ou a *Rapsódia do Somerset,* de Gustav Holst (1874-1934). Estes dois compositores tornaram-se os chefes de fila de uma nova escola inglesa a que nos referiremos no próximo capítulo.

ESPANHA — Em Espanha houve um ressurgimento nacionalista bastante semelhante ao inglês, inaugurado por Felipe Pedrell (1841-1922), com a actividade de publicação dos compositores quinhentistas espanhóis e das suas óperas, a mais importante das quais é *Los Pirineos {Os Pirenéus,* composta em 1891). Para este ímpeto nacionalista contribuíram também as obras de Isaac Albéniz (1860-1909), cuja *suite* para piano *Ibéria* (1909) utiliza ritmos de dança espanhóis num colorido estilo virtuosístico. O mais importante compositor espanhol do século xx, Manuel de Falia (1876--1946), coligiu e harmonizou melodias populares, estando as suas primeiras obras — por exemplo a ópera *La vida breve* (composta em 1905) e o bailado *El amor brujo* (1915)— impregnadas das características melódicas e rítmicas da música popular espanhola. *Noites nos Jardins de Espanha,* três «impressões sinfónicas» para piano e orquestra (1916), ilustram ao mesmo tempo o peso das fontes nacionais e a influência de Debussy. As melhores obras de maturidade de Falia são o concerto para cravo com cinco instrumentos solistas (1926) e a pequena peça cénica *El retablo de maese Pedro (O Retábulo de Mestre Pedro,* 1923), baseado num episódio de *Don Quixote.* Ambas são de inspiração profundamente espanhola, mas os elementos especificamente espanhóis são transmutados num tecido musical translúcido, delicadamente colorido, de grande serenidade clássica.

## Novas correntes em França

Costuma fixar-se em 1871, data da fundação da Sociedade Nacional da Música Francesa, no final da guerra franco-prussiana, o início do renascimento musical francês. O objectivo da sociedade era estimular a actividade dos compositores nacionais, nomeadamente apresentando as suas obras ao público, o que teve como consequência um acréscimo assinalável, quer em quantidade, quer em qualidade, de música sinfónica e de câmara. Todo o movimento que a sociedade simbolizou era, à partida, nacionalista: motivado pelo patriotismo, tinha como propósito consciente reavivar as excelências características da música nacional. Não se inspirou, no entanto, apenas no folclore, mas também na ressurreição da música do passado, assinalada por edições e conceitos de obras de Rameau, Gluck e dos compositores quinhentistas. A Schola Cantorum, fundada em Paris em 1894, introduziu uma ampla perspectiva histórica nos estudos musicais, em vez da formação estritamente técnica, com especial destaque para a ópera, que imperava no antigo conservatório desde a

sua fundação, na época da revolução. Toda esta actividade esteve na origem do lugar dominante que a França voltou a ocupar no panorama musical na primeira metade do século xx. Assim, o ressurgimento francês, iniciado com objectivos análogos aos dos movimentos nacionalistas de outros países, acabou por ter consequências de grande importância para a música em geral.

Na história da música francesa de 1871 aos primeiros anos do século xx podemos apontar três grandes linhas de evolução — interdependentes, é claro. A melhor forma de definir duas delas é a partir dos antecedentes históricos: em primeiro lugar, a tradição cosmopolita, veiculada por César Franck e prolongada pelos seus alunos, em particular dTndy; em segundo lugar, a tradição especificamente francesa, transmitida por Saint-Saêns e continuada pelos seus discípulos, em particular por Fauré. A terceira linha evolutiva, que só se desenhou mais tardiamente, mas veio a ter maior alcance e uma influência mais profunda, desenvolveu-se a partir da tradição francesa e foi levada às consequências mais imprevistas na música de Debussy.

A TRADIÇÃO COSMOPOLITA — Franck compôs principalmente nos géneros instrumentais tradicionais (sinfonia, poema sinfónico, sonata, variações, música de câmara), além de escrever oratórias; o seu estilo preserva as formas básicas, ortodoxas, de criar e desenvolver temas, e a sua textura é fundamentalmente homofónica, embora enriquecida, até certo ponto, por elementos contrapontísticos. Subjacente a toda a obra há um grande idealismo religioso e uma crença na seriedade da missão social do artista. A música evidencia uma certa lógica anti-romântica no desenvolvimento das ideias e evita deliberadamente os excessos expressivos, ao mesmo tempo que introduz na harmonia algumas inovações vagamente cromáticas e recorre de forma sistemática ao método cíclico.

O principal discípulo de Franck, Vincent dTndy (1851-1931), manteve-se fiel aos ideais e aos métodos do mestre. As composições mais importantes de dTndy são a i . " Sinfonia, «sobre uma ária das montanhas francesas» (1886), a 2.ª Sinfonia, em *Si/* (1903), as variações sinfónicas *Istar* (1896), o poema sinfónico *Um Dia de Verão na Montanha* (1905), a sonata para violino (1904) e a ópera *Fervaal* (1897). A 1." Sinfonia é uma obra excepcional na música francesa, porque utiliza como tema principal uma melodia popular; tanto esta como a 2.ª Sinfonia levam ao mais alto grau de elaboração o processo de transformação cíclica de temas que dTndy aprendeu com Franck. As quase-programáticas variações *Istar* são notáveis, pois constituem uma inversão do esquema habitual: a série começa pela variação mais complexa e continua até à simples exposição do tema, no fim. *Istar* e a l . ' Sinfonia são as mais espontâneas e cativantes das composições de dTndy. É um compositor que por vezes sobrecarrega as melodias com excesso de elaboração contrapontística, sublinhando esta tendência, a par de um recurso sistemático à técnica cíclica, para lá do que seria desejável a estrutura intelectual da sua música. O fascínio que Wagner exerceu sobre muitos dos melhores espíritos franceses no último quartel do século xix transparece em *Fervaal,* quer no poema (escrito pelo próprio dTndy), quer, embora em menor grau, na música. No entanto, muitas das suas páginas, em particular a belíssima cena coral com que termina a obra, na qual é usada a melodia do hino de cantochão *Pange lingua,* atestam o vigor poético e a profunda fé religiosa do compositor.

A TRADIÇÃO FRANCESA — A tradição especificamente francesa é essencialmente clássica; assenta na concepção da música como forma sonora, por oposição à concepção

romântica da música como expressão. A ordem e a contenção são fundamentais. A emoção e a descrição só adquirem direito de cidadania na medida em que tenham sido inteiramente transmutadas em música, desde a melodia mais simples até à mais subtil combinação de sons, ritmos e cores, mas nesta tradição a música tende sempre a ser lírica ou de dança e não épica ou dramática, económica e não prolixa, simples e não complexa, reservada e não grandiloquente; acima de tudo, não lhe interessa transmitir uma mensagem, quer acerca do destino ou do cosmos, quer acerca do estado de alma do compositor. O ouvinte só entenderá plenamente esta música se for sensível à discrição, aos cambiantes, ao requinte dos pormenores, capaz de distinguir a calma da monotonia, o espírito da jovialidade, a gravidade da solenidade, a transparência da vacuidade. Foi este tipo de música que escreveram dois compositores franceses tão distantes no tempo e no temperamento como Couperin e Gounod. Já a música de Berlioz não é assim, e Berlioz não teve êxito em França.

Em Camille Saint-Saëns esta herança francesa combinou-se com uma grande capacidade técnica, uma facilidade em lidar com as formas clássicas, e um poder de adoptar sem esforço todos os maneirismos em voga no período romântico. Este carácter ecléctico, hedonista, marca também as muitas e populares óperas de Jules Massenet (1842--1912), entre as quais merecem especial destaque *Manon* (1884), *Werther* (1892), *Thaïs* (1894), e *Le jongleur de Notre Dame (O Jogral de Notre Dame,* 1902). Estas óperas ilustram também o talento de Massenet para as melodias delicadas, sensuais, cativantes e muitas vezes sentimentais — um talento que sempre foi apreciado em França.

**GABRIEL FAURE** (1845-1924) — Foi um dos fundadores da Sociedade Nacional de Música Francesa e primeiro presidente da Sociedade Musical Independente, que se separou daquela organização em 1909. Depois de ter estudado composição com Saint-Saëns de 1861 a 1865, Faure ocupou vários cargos de organista e foi professor de composição do Conservatório de Paris a partir de 1896 e seu director de 1905 a 1920, ano em que se viu obrigado a demitir-se devido à surdez.

A música requintada e culta de Faure encarna as qualidades aristocráticas da tradição francesa. Com excepção de algumas canções, as suas obras nunca gozaram de grande popularidade, e muitos estrangeiros, mesmo músicos, não conseguem perceber por que motivo a figura de Faure é tão considerada em França. Compositor, antes de mais, de peças líricas e música de câmara, entre as suas raras obras em formas mais amplas contam-se o *Requiem* (1887), a música de cena para *Pelléas et Mélisande,* de Maeterlinck (1898), e as óperas *Prometeu* (1900) e *Penélope* (1913). A música de Faure não é especialmente notável pelo colorido; a orquestração não era o ponto forte do compositor, que nunca publicou sinfonias nem concertos. É nas cerca de cem canções que Faure mais plenamente revela as suas características; merecem especial menção *Lydia, Après un rêve* (ambas de 1865), *Clair de lune* (1887), *Au cimetière* (1889), as *Cinq mélodies* (1890), sobre poemas de Verlaine, e, acima de tudo, os ciclos *La bonne chanson* (Verlaine; 1892), *La chanson d'Eve* (Charles van Lerberghe) e *L'Horizon chimérique* (Jean de la Ville de Mirmont; 1922). As peças para piano de Fauré foram, tal como as canções, escritas ao longo de todas as fases da sua vida criadora; nesta categoria incluem-se *impromptus,* prelúdios, treze barcarolas, treze nocturnos e algumas obras mais longas. As mais importantes composições de câmara são três obras tardias: a segunda sonata para violino (1917), o segundo quinteto com piano (1921) e o quarteto de cordas (1924).

Faure começou por escrever canções à maneira de Gounod e peças de salão para piano ao estilo de Mendelssohn e Chopin. E, nalguns aspectos, nunca mudou: a melodia lírica, sem exibições de virtuosismo, permaneceu sempre como a base do seu estilo, e as formas breves sempre foram as suas preferidas. Mas no período de maturidade, a partir de 1885, estas formas breves começaram a ser preenchidas com uma linguagem nova. Além de revelar uma capacidade cada vez maior para criar melodias vivas e plásticas, Faure introduziu inovações no campo da harmonia. ***Avant que tu ne t'en ailles*** («Antes que te vás embora»), do ciclo ***La bonne chanson*** (NAWM 157), ilustra algumas das duas idiossincrasias melódicas e harmónicas.

**NAWM 157 — GABRIEL FAURE,** *La bonne chanson,* **OPUS 61: N." 6,** *Avant que tu t'en ailles*

As frases fragmentárias da melodia, uma para cada verso, não se enquadram em qualquer escala maior ou menor. Esta tonalidade equívoca, que alguns filiam no estilo modal do cantochão com que a formação de Faure o familiarizou, deve-se em parte ao abaixamento da dominante. A harmonia, assim resguardada da atracção da tónica e, ainda mais, privada de tensão e resolução pela introdução de notas estranhas que neutralizam as tendências dos acordes, atinge um equilíbrio e uma serenidade que está nos antípodas da agitação emotiva da harmonia wagneriana. No exemplo **19.11** os acordes compõem-se principalmente de sétimas e nonas de dominante, como em Wagner, mas a tensão dissipa-se à medida que cada acorde se desagrega para dar lugar a outro e a sétima ou nona que exigia resolução passa a ser um elemento impertinente de outro acorde. Este estilo ajusta-se particularmente bem à diversidade de sentimentos do poema de Verlaine: nos dois primeiros versos de cada estrofe o amante lamenta o desaparecimento da estrela da manhã e a aurora que acordará a companheira adormecida, enquanto nos dois últimos versos de cada estrofe saúda alegremente os sinais do dia — o canto da codorniz e da cotovia, o murmúrio das searas e o orvalho que brilha no feno. Para a primeira parte, Faure usa uma melodia modal, colorida com segmentos da escala de tons inteiros (por exemplo, comp. **16-19),** harmonias escuras e sinuosas, um acompanhamento em surdina e um movimento lento; para a segunda metade, uma sonoridade maior, harmonias límpidas, mas estáticas, e um animado acompanhamento independente. Deste modo, a música justapõe, tal como o poema, vagas impressões e estados de espírito.

*Exemplo 19.11 — Gabriel Fauré,* Avant que tu ne t'en ailles

***Que alegria nos campos de trigo maduro.***

A música de Faure tem muitas vezes sido caracterizada como «helénica», pois as suas qualidades de clareza, equilíbrio e serenidade fazem lembrar o espírito da antiga arte grega. Tais qualidades são evidentes não só nas obras mais intimistas, mas também em *Penélope* (onde se revelam, é claro, particularmente adequadas ao tema) e no *Requiem.* A partir de 1910 o estilo de Faure tornou-se ainda mais concentrado, as texturas mais austeras *(L'Horizon chimérique,* décima barcarola), e as linhas mais contrapontísticas (segundo quinteto, décimo terceiro nocturno).

Faure é uma figura digna de ser lembrada, mas não só pela beleza da sua música: deu um exemplo de integridade pessoal e artística, mantendo-se fiel à tradição, à lógica, à moderação e à poesia da forma musical pura numa época em que estes ideais estavam longe de serem universalmente valorizados. A sua linguagem harmónica poderá ter inspirado nalguns aspectos a música de Debussy, embora, no conjunto, o seu estilo (melodias líricas e contínuas e uma textura de linhas claras) seja o oposto do impressionismo. Contudo, a influência que exerceu sobre o seu discípulo Ravel e, através da famosa professora Nadia Boulanger (1887-1979), sobre inúmeros compositores das gerações seguintes é um dos factores importantes da história da música do século xx. .

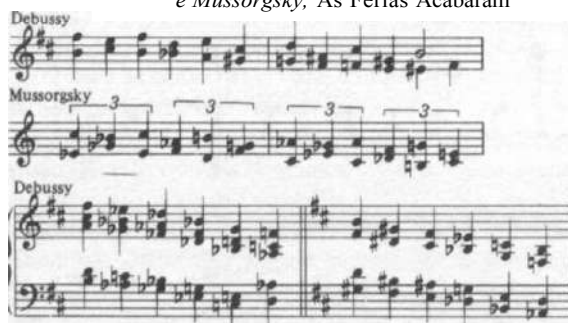
**CLAUDE DEBUSSY —** Um dos maiores compositores franceses, e uma das influências que mais fortemente marcaram a evolução do século xx, foi Claude-Achille Debussy (1862-1918). Um dos aspectos do seu estilo — aspecto a que por vezes se dá importância excessiva — pode resumir-se na palavra *impressionismo.* Este termo foi originalmente aplicado a uma escola de pintura francesa que floresceu de cerca de 1880 até ao final do século e cujo principal representante é Claude Monet (1840-1926). No campo da música, o impressionismo é uma forma de compor que procura evocar, principalmente através da harmonia e do colorido sonoro, estados de espírito e impressões sensoriais. É, assim, uma espécie de música programática. Difere, no entanto, do grosso da música programática, pois não procura exprimir emoções profundas nem contar uma história, mas sim evocar um estado de espírito, um sentimento vago, uma atmosfera, para o que contribuem os títulos sugestivos e as ocasionais reminiscências de sons naturais, ritmos de dança, passagens melódicas características, e assim sucessivamente. O impressionismo baseia-se, além disso, na alusão e na expressão moderada dos sentimentos, sendo, nesse sentido, a antítese das efusões directas, enérgicas e profundas dos românticos.

Os *Nocturnos* foram precedidos pela mais famosa obra orquestral de Debussy, *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1984), baseado num poema de Mallarmé. Mais tarde vieram os esboços sinfónicos *La Mer* (1905). A orquestração de Debussy ajusta-se admiravelmente às suas ideias musicais. É necessária uma grande orquestra, mas que raramente é utilizada para produzir um grande volume de som. Os instrumentos de cordas são muitas vezes divididos em grupos e tocados em surdina; as harpas acrescentam um toque característico; entre os instrumentos de sopro de madeira surgem como solistas a flauta (especialmente no registo mais grave), o oboé e o corne inglês; as trompas e as trompetas, também muitas vezes em surdina, fazem-se ouvir em breves frases *pianissimo;* as percussões de diversos tipos — timbales, tambores grandes e pequenos, pratos grandes e pequenos, gongos, celesta, carrilhão, xilofone — constituem mais uma fonte de colorido. A técnica orquestral é bem ilustrada nos *Nocturnos:* no segundo *(Fêtes),* a limpidez da orquestra completa; no primeiro *(Nuages)* e no terceiro *(Sirènes),* a magia de uma instrumentação rica e

contida, completada em ***Sirenes*** (Sereias) por um coro sem palavras de vozes femininas. Esta música parece transportar-nos a um mundo encantado — longínquo, antiquíssimo, nebuloso de distância ou irisado das cores inexplicáveis dos sonhos.

NAWM 144 — CLAUDE DEBUSSY, *Trois Nocturnes: Nuages*

Encontramos alguns dos ingredientes desta nova linguagem no primeiro dos *Nocturnos* orquestrais **(1899),** intitulado *Nuages (Nuvens).* São também aqui evidentes algumas das fontes do estilo de Debussy. A peça inicia-se com uma sequência de acordes extraída da canção de Mussorgsky *As Férias Acabaram* (NAWM **158),** com a diferença de que, enquanto Mussorgsky alterna sextas e terceiras, Debussy alterna, de forma mais áspera, quintas e terceiras (exemplo **19.12).** Tal como em Mussorgsky, há uma impressão de movimento, mas sem direcção harmónica, numa analogia perfeita da lenta deslocação das nuvens. Sobre este pano de fundo uma melodia fragmentária de corne inglês delineia um trítono e toques suaves de trompa no mesmo intervalo atravessam a névoa com a sua luminosidade. Para articular entre si segmentos distintos da peça, Debussy utiliza por duas vezes acordes descendentes paralelos, nomeadamente acordes consecutivos de nona (comp. **61;** v. exemplo **19.12). É** aqui evidente, tal como em Mussorgsky e Faure, que os acordes não são usados para dar forma às frases por tensão e abrandamento; pelo contrário, cada acorde é concebido como uma unidade sonora numa frase cuja estrutura é mais determinada pela forma melódica ou pelo valor do timbre do que pelo movimento harmónico. Tal processo não exclui a tonalidade, que Debussy por vezes conserva, como acontece nesta peça, através de pedais ou regressos frequentes aos acordes primários da tonalidade.

*Exemplo 19.12 — Progressões de acordes em Debussy,* Nuages, *e Mussorgsky,* As Férias Acabaram

A secção intermédia de *Nuages* — pois a peça é na forma *ABA,* a forma preferida de Debussy — tem uma fonte de inspiração mais exótica, o *gamelan* de Java, uma orquestra composta apenas de gongos e percussões, que Debussy ouviu na Exposição de Paris de **1889.** Na simulação da textura do *gamelão* Debussy confia à flauta e à harpa uma melodia pentatónica simples, análoga ao tema nuclear javanês, enquanto os outros instrumentos fornecem um pano de fundo estático, só ocasionalmente se aproximando, todavia, do método colotómico dos tocadores javaneses, que vão entrando por uma ordem escalonada preestabelecida. O regresso da secção *A é* fragmentário, como um sonho imperfeitamente relembrado.

Podemos facilmente encontrar exemplos de todos estes processos nas peças para piano de Debussy, que — a par das de Ravel — constituem o contributo mais importante do início do século xx para o reportório deste instrumento. A estrutura dos

*Primeira página da partitura de* Prélude à l'après-midi d'un faune, *de Debussy, com uma dedicatória do compositor a Gaby Dupont, datada de 1899. Trata-se de uma «partitura reduzida», com indicações acerca da instrumentação pretendida. O andamento prescrito é* assez lent, *enquanto a edição baseada na partitura de maestro de Debussy de 1908-1913 indica* très modéré *(colecção Robert Lehman)*

acordes é muitas vezes velada pela abundância da figuração e pela fusão de sons mediante o recurso ao pedal forte. Uma mera lista de efeitos técnicos não conseguirá evocar o jogo luminoso das coroas, os magníficos efeitos pianísticos, a subtil fantasia poética, que estas obras revelam. As principais obras impressionistas para piano

de Debussy estão incluídas em colectâneas publicadas entre 1903 e 1913: *Estampes,* dois volumes de *Images* e dois volumes de *Préludes.*

Como já referimos, o impressionismo é apenas um aspecto do estilo de Debussy; muitas das suas composições pouco ou nada têm de impressionistas — é o caso (dentro da música para piano) da *Suite bergamasque* (1893), da *suite Pour le piano* (1901) e do delicioso *Children's Corner* (1908), que, em pleno *Golliwog's Cake Walk,* introduz uma citação jocosa do *Tristão* de Wagner, zombando ainda de Czerny com o *Dr. Gradus ad Parnassum.* O quarteto de cordas (1893) conjuga a harmonia e o colorido característicos de Debussy com as formas clássicas e o tratamento cíclico dos temas. Também as obras tardias estão muito longe de serem impressionistas, em particular o bailado *Jeux* (1912), as *Épigraphes antiques* (1914), para piano e quatro mãos, os *Études,* para piano (dois volumes, 1915), a *suite En blanc et noir,* para dois pianos (1915), e as *Sonates pour divers instruments* (violoncelo e piano; flauta, viola e harpa; piano e violino), de 1915-1917.

**PELLÉAS ET MÉLISANDE** (1902) — A única ópera completa de Debussy foi composta sobre a peça simbolista de Maeterlinck. As ilusões veladas e as imagens do texto encontram um paralelo perfeito nas harmonias estranhas (muitas vezes modais), no colorido discreto e na expressividade contida da música. As vozes, num recitativo plástico, são apoiadas, mas nunca dominadas por um fundo orquestral contínuo, enquanto os interlúdios instrumentais que ligam as cenas entre si dão continuidade ao misterioso curso interno do drama. Entre as restantes obras vocais de Debussy contam-se canções — nomeadamente duas séries de *Fêtes galantes,* sobre poemas de Paul Verlaine (1892, 1904), as *Chansons de Bilitis,* de Pierre Luys (1897), e *Trois ballades* (1910), do poeta quatrocentista François Villon —, a cantata *La demoiselle élue* (1888, sobre uma tradução parcial francesa de *The Blessed Damozel,* de Rossetti) e música de cena (1911) coral e orquestral para o mistério *Le martyre de Saint--Sebastian,* de Gabriele d'Annunzio.

Várias influências contribuíram desde muito cedo para a formação do estilo de Debussy. Os antecedentes imediatos incluem César Franck, Saint-Saëns e o espirituoso e original Emmanuel Chabrier (1841-1894), mas é provável que os pintores e os poetas franceses tenham ocupado um lugar tão importante como estes músicos no espírito de Debussy. A admiração que este sentia por Wagner não excluía uma certa aversão à sua retória grandiloquente e aos seus esforços para expor musicalmente ideias filosóficas — um exemplo da detestada *profondeur* alemã. A música russa, em particular o *Boris Godunov* e as canções de Mussorgsky, revelara a Debussy novos caminhos potenciais; já nos referimos à influência de Grieg; a partir de 1900, a de Ravel é também patente, em particular na música para piano. A cor local espanhola, inspirada em parte na *Espana,* de Chabrier, e na *Habanera,* de Ravel, é evidente em *Soirée dans Grenade* (n.° 2 de *Estampes)* e no andamento *Ibéria* das *Images* orquestrais (1912).

Encontramos já precedentes de alguns aspectos técnicos do estilo impressionista nas obras de Chopin (final do nocturno em *Ré^* maior) e de Liszt *(As Fontes da Villa d'Esté,* peça incluída na terceira série de *Années de pèlerinage,* e algumas das últimas obras para piano). Da tradição francesa herdou Debussy a sensibilidade apurada, o gosto aristocrático, a concepção anti-romântica da função da música, e nas suas últimas obras volta-se com nova convicção para o legado de Couperin e Rameau.

As inovações que Debussy introduziu, em particular no sistema harmónico, fizeram dele uma das grandes forças seminais da história da música. Fazer o rol dos compositores que num ou noutro momento sofreram a sua influência seria o mesmo que fazer o rol de todos os compositores importantes do início e meados do século xx. Além de Ravel, Messiaen e todos os outros compositores de nacionalidade francesa, tal lista incluiria ainda Scriabin, Reger, Strauss, Falia, Puccini, Janácek, Stravinsky, Bartók, Berg, Webern, Hindemith e Orff, bem como outros em cuja música os métodos do impressionismo tiveram um papel mais evidente ou mais duradouro, como o americano (alsaciano de nascimento) Charles Martin Loeffler (1861-1935), o suíço-americano Ernest Bloch (1880-1959), o americano Charles Griffes (1884-1920), o polaco Karol Szymanowski (1882-1937), o inglês Arnold Bax (1883-1935), o italiano Ottorino Respighi (1879-1936) e o alemão Franz Schreker (1878-1934).

**ERIK SATIE** — O movimento anti-impressionista (embora não inteiramente anti--Debussy) que surgiu em França teve como chefes de fila, no campo literário e dramático, Jean Cocteau e, no campo musical, o génio excêntrico Erik Satie (1866--1925). Algumas peças para piano da juventude de Satie (por exemplo, as três *Gymnopédies* de 1888) antecipavam os acordes não resolvidos e as harmonias quase--modais do impressionismo numa textura ostensivamente simples. Em 1891 já Satie escrevia acordes em movimento paralelo construídos sobre quartas perfeitas. As suas obras para piano de 1900 a 1915 especializaram-se na caricatura, a qual se manifestou exteriormente nos títulos surrealistas: *Trois morceaux en forme de poire, Embryons desséchés,* etc., com comentários e indicações para o executante no mesmo estilo: *pp en un pauvre souffle {pianissimo,* já sem fôlego), *avec beaucoup de mal* (com muita dificuldade), tudo isto impresso juntamente com a música, satirizando alguns dos títulos e indicações impressionistas de Debussy. Todavia, o espírito

*Pano de boca de cena pintado por Pablo Picasso para a produção de Diaghilev, com os Ballets Russes, do bailado* Parade, *de Satie (argumento de Jean Cocteau, coreografia de Leonid Massine), em Paris, no ano de 1917. A partitura incluía ruídos mecânicos, como máquinas de escrever e sirenes*

cómico anima também a própria música — escrita sem barras de compasso, esparsa, seca, caprichosa, breve, repetitiva, paródica e espirituosa no mais alto grau.

Entre as obras de Satie para outros meios de expressão diferentes do piano refiram-se o *«ballet* realista» *Parade* (1917), com argumento de Jean Cocteau e cenários e figurinos de Picasso, e o «drama sinfónico» *Socrate* (1920) —três canções para soprano e pequena orquestra sobre textos traduzidos de Platão —, obra que, em particular na última cena, *A Morte de Sócrates,* consegue ser extremamente pungente, para o que contribui a própria monotonia do estilo e a recusa de um apelo directo às emoções do ouvinte. O espírito mordaz, anti-sentimental, de Satie, a economia das texturas e a severidade da harmonia e melodia foram elementos que vieram a marcar, em França, a música de Milhaud e, embora em menor grau, também a de Honegger, Poulenc e outros.

MAURICE RAVEL (1875-1937) — Os títulos das duas primeiras e da última composição de Ravel para piano —*Menuet antique* (1895), *Pavane pour une infante défunte* (1899) e *Le tombeau de Couperin* (1917) — dão-nos uma primeira indicação sobre o rumo que a sua obra tomou, divergindo da de Debussy. Embora Ravel tenha adoptado alguns elementos da técnica impressionista, esta nunca se sobrepôs à sua afinidade básica com os contornos melódicos límpidos, os ritmos bem definidos e as estruturas sólidas do classicismo. Além disso, as suas harmonias, embora complexas e requintadas, são funcionais.

A orientação clássica de Ravel é mais aparente, como seria de esperar, em obras como a *Sonatine* para piano (1905) e na música de câmara, que inclui um quarteto (1903), um trio com piano (1914), uma sonata para violino e violoncelo (1922) e uma para violino e piano (1927). As suas obras mais marcadamente impressionistas para piano são os *Jeux d'eau* (1901), as cinco peças intituladas *Miroirs* (1905) e as três intituladas *Gaspard de la nuit* (1908). Impressionistas até certo ponto são também a *suite* orquestral *Rapsodie espagnole* (1907) e o bailado *Daphnis et Chloé* (1909-1911).

Ravel era, como Debussy, um colorista brilhante e fez versões orquestrais de várias das suas peças para piano. Tinha também a capacidade de absorver ideias das mais variadas proveniências, adaptando-as aos próprios fins com tanta segurança como adaptou o impressionismo. Utilizou os ritmos de valsa vienenses no «poema coreográfico» *La valse* (1920), elementos jazzísticos no *Concerto para a Mão Esquerda* (1930) e elementos espanhóis na *Rapsodie,* na ópera cómica *L'Heure espagnole* (1910) e no empolgante *Bolero* (1928), que veio a tornar-se o equivalente musical de um *best-seller.* Uma das suas obras mais cativantes é *Ma mère l'Oye,* uma série de pequenos duetos para piano escritos em 1908, música infantil comparável às canções *d'O Quarto das Crianças,* de Mussorgsky, ou ao *Children's Corner,* de Debussy. Igualmente perspicaz e sensível, embora escrita com um propósito e uma técnica diferentes, é a «fantasia lírica» *L'Enfant et les sortilèges* (1925).

Entre as canções de Ravel há muitas que são versões de melodias populares de vários países; dentro das canções originais, as mais importantes são as cinco caracterizações humorísticas e realistas da vida animal em *Histoires naturelles* (1906) e as *Chansons madécasses {Canções de Madagáscar,* 1926), para voz, flauta, violoncelo e piano, e ainda três poemas de Mallarmé compostos para voz, piano, quarteto de cordas, duas flautas e dois clarinetes (1913), uma obra para a qual Ravel foi buscar inspirações ao *Pierrot lunaire* de Schoenberg.

**NAWM 145 — MAURICE RAVEL,** *Le tombeau de Couperin: Menuet*

A melodia tem uma estrutura clara, subdividindo-se em frases de quatro compassos, com uma cadência à tónica no final da primeira frase e uma cadência ao terceiro grau com terceira maior no final da segunda. A segunda metade desta forma de dança bipartida começa, segundo a antiga prática, na dominante, passando em seguida à técnica. O trio é na relativa menor. Esta simplicidade clássica da forma musical contrasta com a utilização requintada da orquestra, onde as cordas passam constantemente do arco ao *pizzicato,* ou do uníssono ao *divisi,* para já não falar de efeitos especiais, como harmónicos ou passagens em surdina. A surdina mascara também a cor das trompas e das trompetas, mas o que daí resulta não são os cambiantes velados do impressionismo, mas o delinear de blocos de frases e o configurar de linhas contrapontísticas, de uma transparência que mais faz lembrar Mozart do que Chopin.

**OUTROS COMPOSITORES FRANCESES** — Três outros compositores franceses do início do século merecem uma referência especial. Paul Dukas (1865-1935) pertence à linhagem de Franck e dTndy. A sua obra mais popular é *O Aprendiz de Feiticeiro* (1897), um poema sinfónico semelhante aos de Franck e Saint-Saens. A sua única ópera, *Ariane et Barbe-bleue (Ariana e Barba-Azul,* 1907), constituiu uma tentativa séria, embora tardia, para combinar o drama sinfónico de Wagner e dTndy com algumas características sugeridas pela música de Debussy. Florent Schmitt (1870-1958), o único compositor francês deste período que revela algum parentesco com os pós--românticos alemães, compôs uma obra notável, o poema sinfónico *La Tragedie de Salomé* (1907, como mimodrama; reescrito em 1910). Um compositor cuja importância não se confina à primeira década do século é Albert Roussel (1869-1937), que estudou com dTndy na Schola Cantorum. Nas suas três *Évocations* sinfónicas (1911) e na *opéra-ballet Padmâvatí* (composta em 1914 e estreada em 1923) elevou a um nível superior o tratamento musical dos temas exóticos; ambas as obras evocam cenários e impressões da índia, recorrendo às escalas musicais hindus. As últimas obras de Roussel ilustram a tendência da época para o neoclassicismo, evidente em particular na *suite* orquestral em *Fá* (1926), na 3.ª Sinfonia, em *Sol* menor (1930), e na *Sinfonietta,* para orquestra de cordas (1934).

## Opera italiana

Um dos «ismos» musicais mais característicos do final do século xix foi o *verismo* da ópera italiana. Este termo, derivado de «verdade», traduz-se por vezes por «realismo» ou «naturalismo». A sua primeira manifestação é a escolha de um libreto que apresente personagens comuns em situações igualmente comuns, agindo violentamente sob o impulso de emoções primitivas. A segunda manifestação é um estilo musical adequado a tal libreto. A ópera verista é uma ingénua antepassada da televisão e dos filmes de aventuras. É tão característica do período pós-romântico como a dissonância, a grandeza de proporções e os restantes processos musicais então utilizados para despertar sensibilidades atormentadas. As óperas veristas por excelência são a *Cavalleria rusticana* (1890), de Pietro Mascagni (1863-1945), e */ pagliacci (Os Palhaços,* 1892), de Ruggiero Leoncavallo (1858-1919). O verismo teve uma existência curta, embora tenha tido alguns paralelos ou repercussões em França e na Alemanha e os seus produtos continuem a fazer parte do reportório mundial.

*Poster cénico (1899) de Adolfo Hohenstein para a* Tosca *de Giacomo Puccini, estreada em 1900 em Roma. A ilustração representa a cena altamente dramática do final do ti acto na qual a Tosca, depois de ter morto o chefe da polícia Scarpia, coloca velas acesas de ambos os lados da cabeça e um crucifixo sobre o peito (Milão, Museo Teatrale Aila Scala)*

Pode dizer-se que também Giacomo Puccini (1858-1924) participou neste movimento, em obras como *Tosca* (1900) ou *II tabarro* (1918), mas a maior parte das suas óperas são mais difíceis de classificar. Puccini foi, como Massenet, um eclético bem sucedido, reflectindo ora o gosto sentimental do romantismo tardio *(Manon Lescaut,* 1893), ora o realismo *(La bohème,* 1896), ora o exotismo *(Madama Butterfly,* 1904; *Turandot,* 1926), em música de uma grande intensidade lírica, incorporando discretamente alguns toques modernos de harmonia, e concebida com um faro magnífico para os efeitos teatrais.

# Bibliografia

## Leitura aprofundada

*Romantismo tardio*

Cf. os estudos de conjunto sobre alguns compositores citados neste capítulo em *The New Grove Turn of the Century Masters* (Janácék, Mahler, Strauss e Sibelius), de J. Tyrrel *et al,* Nova Iorque, Norton, 1985; v. também caps. 16-18.

Mahler

Donald Mitchell, *Gustav May ter: The Early Years,* Londres, Rockliff, 1958, rev. por P. Banks e D. Mattews, Berkeley, Unversity of California Press, 1980, e *Gustav Mahler: The Wunderhorn Years,* Boulder, Col., Westview Press, 1976, são estudos excelentes; Henry-Louis de La Grange, *Mahler,* vol. 1, Nova Iorque, Doubleday, 1973; Kurt Blaukopf, *Mahler: A Documentary Study,* Nova Iorque, Oxford University Press, 1976; Deryck Cooke, *Gustav Mahler: An Introduction to His Music,* Londres, Faber & Faber, 1980. Algumas perspectivas interes-

santes sobre a vida de Mahler e Alma Mahler Werfel, *Mahler: Memories and Letters,* 3." ed. rev. org. por D. Mitchell e K. Manner, trad, de B. Creighton, Seattle, University of Washington Press, 1975; Natali Bauer-Lechner, *Recollections of Gustav Mahler,* ed. P. Franklin, trad, de D. Newlin, Cambridge University Press, 1980; Norman Lebrecht, *Mahler Remembered,* Nova Iorque, Norton, 1988. Está em curso uma edição crítica das obras de Mahler, ed. Internationale Gustav Mahler Gesellschaft, Viena, I960-.

Reger

As obras de Max Reger estão publicadas numa colecção editada pelo Instituto Max Reger, Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1954-1970; catálogo temático de F. Stein, *Thematisches Verzeichnis der im Druck erschienen Werke von Max Reger,* Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1953; bibliografia editada pelo Instituto Max Roger, Bona, Ferd. Dümmler Verlag, 1983; v. também Mitchell, «Max Reger», in *The Music Review,* 12, 1951, 279-288.

Strauss

Norman Del Mar, *Richard Strauss: A Critical Commentary on His Life and Work,* 3 vols., Filadélfia, Chilton Books, 1969-1973, reed., com corr., 1978, é o melhor dos estudos de conjunto; Ernst Krause, *Richards Strauss, The Man and His Work,* trad, de J. Coombs, Londres, Collett's, 1964; W. Mann, *Richard Strauss: A Critical Study of His Operas,* Londres, Cassel], 1964; T. Armstrong, *Strauss's Tone Poems,* Londres, Oxford Univesity Press, 1931; A. Jefferson, *The Lieder of Richard Strauss,* Nova Iorque, Praeger, 1972; R. Strauss, *Recollections and Reflections,* ed. W. Schuh, Londres, Boosey & Hawkes, 1953; edição completa das canções, 4 vols., ed. F. Trenner, Fürstner, Boosey & Hawkes, 1964-1965; catálogo temático de E. H. Mueller von Asow, Viena, Doblinger, 1955-1966.

Wolf

Franck Walker, *Hugo Wolf a Biography,* 2." ed., Londres, Dent, 1968, e Eric Sams, *The Songs of Hugo Wolf,* 2." ed., Londres, Methuen, 1981. As canções de Wolf estão publicadas em 23 vols. (Peters); está em curso uma nova edição crítica das obras completas, ed. H. Jancik *et ai,* Viena, I960-.

***Nacionalismo: Rússia***

Sobre a música russa em geral, v. Gerald Abraham, *Studies in Russian Music,* Londres, William Reeves, 1935, rev. 1969; e *Slavonic and Romantic Music,* Nova Iorque, St. Martin's Press, 1968; Gerald R. Seaman, *History of Russian Music,* vol. 1, Nova Iorque, Praeger, 1967; R. Ridenour, *Nationalism, Modernism, and Personal Rivalry in 19th-century Russian Music,* Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, e *The New Grove Russian Masters, 2* vols., Nova Iorque, Norton, 1986; Richard Taruskin, *Opera and Drama in Russia as Preached and Practised in the 1860s,* Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.

Há edições das obras completas de Glinka (Moscovo, 1955-1957), Borodin (Moscovo, 1938-), Mussorgsky (Moscovo e Viena, 1928-1934, reed. Nova Iorque, 1969; edição do Estado Russo, 1939-), Rimsky-Korskov (Moscovo, 1948 ) e Scriabin (1950-).

Balakirev

Edward Garden, *Balakirev: A Critical Study of His Life and Music,* Londres, Faber and Faber, 1967.

Glinka

*Memoirs,* trad, de R. B. Mudge, Norman, University of Oklahoma Press, 1963; David Brown, *Mikhail Glinka: A Biographical and Critical Study,* Londres, Oxford University Press, 1974; R. Taruskin, «Glink's ambiguous legacy and the birth pangs of Russian opera», in *19th--century Music,* 1, 1977, 142-162.

### Musorgsky

Jay Leda e S. Bertenson (ed.), *The Musorgsky Reader: A Life ofM. P. Musorgsky in Letters and Documents,* Nova Iorque, Norton, 1947, reed. 1970; M. D. Calvocoressi, *Musorgsky,* rev. Gerald Abraham, Londres, Dent, 1974; D. Lloyd-Jones, *Boris Godunov: Critical Commentary,* Londres, Oxford University Press, 1975; A. Orlova, *Musorgsky's Days and Works: A Biography in Documents,* trad, e ed. R. J. Guenther, Ann Arbor, UMI Research Press, 1983.

### Rimsky-Korsakov

*My Musical Life,* trad, de J. Joffe, Nova Iorque, Knopf, 1923, reed. 1974; os *Principles of Orchestration* incluem exemplos musicais extraídos das próprias obras (Nova Iorque, Dover, 1964); G. Abraham, *Rimsky-Korsakov: A Short Biography,* Londres, Duckworth, 1945.

### Scriabin

Hugh MacDonald, *Scryabin,* Londres, Oxford University Press, 1978; Faubian Bowers, *Skryabin: A Biography of the Russian Composer,* 2 vols., Tóquio e Palo Alto, Kadansha International, 1969, e *The New Skryabin: Enigma an Answers,* Nova Iorque, St. Martin's Press, 1973; Boris de Schloezer, *Skryabin: Artist and Mystic,* trad, de N. Slonimsky, Berkeley, University of California Press, 1982, o testemunho de um parente e amigo; James M. Baker, *The Music of Alexander Scriabin,* New Haven, Yale University Press, 1986.

## *Europa de Leste e Escandinávia*

### Janácek

J. Vogel, *Leos Janácek: His Life and Works,* ed. rev. por K. Janovicky, Nova Iorque, Norton, 1981, e M. Ewans, *Janacek's Tragic Operas,* Londres, Fáber and Fáber, 1977. As obras completas foram editadas por Supraphon, Bãrenreiter, 1979.

### Grieg

G. Abrahm (ed.), *Grieg: A Symposium,* Londres, Lindsay Drummond, 1948, reed. Grenwood Press, 1972; biografia por David M. Johansen, trad, de M. Robertson, Princeton, Princeton University Press, 1938.

### Nielsen

*Living Music* e *My Childhood,* ambos Londres, 1963, e Robert Simpson, *Carl Nielsen, Symphonist,* Londres, Dent, 1964, e *Centenary Essays,* ed. J. Balzer, Londres, D. Dobson, 1966.

### Sibelius

Biografias recomendadas: E. Tawastjerna, *Sibelius,* trad, e rev. de R. Layton, Londres, Fáber and Fáber, 1976; R. Layton, *Sibelius,* Londres, Dent, 1965, *2."* ed., 1978. Sobre a música de Sibelius, v. G. Abraham (ed.), *The Music of Sibelius,* Nova Iorque, Norton, 1947; James Burnett, *The Music of Jean Sibelius,* Rutherford, N. J., Fairleigh Dickinson Press, 1983, v. também *Jean Sibelius: An International Bibliography on the Occasion of the Centennial* Celebrations, *1965,* Detroit Information Service.

A. Hodgsoh, *Scandinavian Music: Finland and Sweden,* Rutherford, N. J., Fairleigh Dickinson Press, Londres, Associated University Presses, 1984.

## *Estados Unidos*

Entre os estudos genéricos sobre a música americana refiram-se os seguintes: Gilbert Chase, *America's Music,* 2." ed., Nova Iorque, McGraw-Hill, 1966; H. Wiley Hitchcock, *Music in the United States: A Historical Introduction,* Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1974; Charles Hamm, *Music in the New World,* Nova Iorque, Norton, 1983; Eileen Southern, *The*

*Music of Black Americans: A History,* 2." ed., Nova Iorque, Norton, 1983, e *Readings in Black American Music,* 2.ª ed., Nova Iorque, Norton, 1983; Robert Stevenson, *Protestant Church Music in America,* Nova Iorque, Norton, 1966; B. Nettl, *An Introduction to Folk Music in the United States,* Detroit, Wayne State University Press, 1960, rev. 1976. Outras obras: *The New Grove Dictionary of American Music,* ed. H. Wiley Hitchcook e S. Sadie, Nova Iorque, Grove's Dictionaries of Music, 1986; Thomas Marrocco e Harold Gleason (ed.), *Music in America: An Anthology... 1620-1865,* Nova Iorque, Norton, 1964; William Billings, *The Continental Harmony,* ed. H. Nathan, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press, 1961; G. Chase, *The American Composer Speaks: A Historical Anthology, 1770-1965,* Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1966; Lawrence Gilman, *Edward MacDowell: A Study,* Nova Iorque, Da Capo Press, 1969.

**Ives**

*Essays Before a Sonata and Other Writings,* ed. H. Boatwright, Nova Iorque, Norton, 1961; *Memos,* ed. J. Kirkpatrick, Nova Iorque, Norton, 1971. Ensaio biográfico perspicaz é o de Franck R. Rossiter, *Charles Ives and His America,* Nova Iorque, Liveright, 1975. Sobre a música de Ives, v. H. e S. Cowell, *Charles Ives and His Music,* Nova Iorque, Oxford University Press, 1955, reed. 1974; H. W. Hitchcock, *Ives,* Londres, Nova Iorque, Oxford University Press, 1977, um panorama da música do compositor. Os numerosos manuscritos e esboços de Ives, arquivados na biblioteca da Universidade de Yale, foram catalogados por John Kirkpatrick, New Haven, Yale Unversity Press, 1973; v. também Vivian Perlis, *Charles Ives Remembered: An Old History,* New Haven, Yale University Press, 1974, e *An Ives Celebration: Papers and Panels of the Charles Ives Centennial Festival Conference,* ed. H. W. Hitchcock e V. Perlis, Urbana, University of Illinois, 1977; J. P. Burkholder, *Charles Ives: The Ideas Behind the Music,* New Haven, Yale University Press, 1985.

*Inglaterra e Espanha*

Sobre o nacionalismo musical inglês no início do século xx, v. o cap. 13 de Ernest Walker, *History of Music in England,* 3." ed. rev. de J. A. Westrup, Oxford, Clarendon Press, 1952, e *The New Grove Twentieth-Century English Masters,* de D. McVeagh *et al.,* Nova Iorque, Norton, 1986.

**Elgar**

Percy Young (ed.), *Letters of Elgar and Other Writings,* Londres, Geoffrey Bles, 1956. Sobre a vida e obra de Elgar, v. Diana McVeagh, *Edward Elgar: His Life and Music,* Londres, Dent, 1955; Michael Kennedy, *Portrait of Elgar, 2.** ed. rev., Londres, Oxford University Press, 1982; Jerrold N. Moore, *Edward Elgar: A Creative Life,* Londres, Oxford University Press, 1984; edição integral das obras organizadas por J. N. Moore, Sevenoaks, Kent, Novelio. 1981-,

**Falia**

Jaime Pahissa, *Manuel de Falla: His Life and Works,* trad, de J. Wagstaff, Londres, Museum Press, 1954; G. Chase e A. Budwig, *Manuel de Falla: A Bibliography and Research Guide,* Nova Iorque, Garland Publishing, 1985.

*Novas correntes em França*

**Generalidades**

Martin Cooper, *French Music from the Death of Berlioz to the Death of Faure,* Londres, Oxford University Press, 1951; Rollo Myers, *Modern French Music from Faure to Boulez,* Nova Iorque, Praeger Publishers, 1971; Roger Shattuck, *The Banquet Years: The Arts in*

*France, 1885-1918,* Londres, 1959, rev. 1968; Paul Collaer, *A History of Modern Music,* trad. S. Abeles de Cleveland, World Publishing, 1961, caps. 4-7; *The New Grove Twentieth-Century French Masters,* de J. Nectoux *et at,* Nova Iorque, Norton, 1986.

### Debussy

Os ensaios de Debussy foram publicados em Paris em 1923 sob o título *Monsieur Croche, anti-dilettante,* trad. *Debussy on Music,* ed. F. Lesure e R. L. Smith, Nova lorque, Knopf, 1977. A melhor biogragia é a de E. Lockspeiser, *Debussy: His Life and Mind,* Londres, Cassell, 1965--1966; v. também Leon Valias, *Claude Debussy: His Life and Works,* trad, de M. e G. O'Brian, Londres, Oxford University Press, 1933; Arthur B. Wenk, *Claude Debussy and Twentieth-Century Music,* Boston, Twauner, 1983; Claude Abravanel, *Claude Debussy: A Bibliography,* Detroit Studies in Music Bibliography, 1974; William Austin (ed.), *Debussy, Prelude to «The Afternoon of a Faun»,* Norton Critical Score, Nova lorque, Norton, 1970.

### Faure

Norman Suckling, *Faure,* Londres, 1946; Robert Orledge, *Gabriel Faure,* Londres, Eulenberg, 1979.

### D'Indy

Norman Demuth, *Vincent d'Indy,* Londres, Rockliff, 1951.

### Ravel

Norman Demuth, *Ravel,* Londres, Dent, 1947; A. Orenstein, *Ravel, Man and Musician,* Nova lorque, Columbia University Press, 1975; Rollo Myers, *Ravel: His Life and Works,* Londres, 1960, reed. 1973; Roger Nichols, *Ravel Remembered,* Nova lorque, Norton, 1988.

Obras acerca de outros compositores franceses: Rollo Myers, *Emanuel Chabrier and His Circle,* Londres, Dent, 1969; Laurence Davies, *César Franck and His Circle,* Londres, Barris & Jenkins, 1970; Basil Deane, *Albert Roussel,* Londres, Barrie & Rockliff, 1961; Pierre-Daniel Templier, *Erick Satie,* Nova lorque, Da Capo Press, 1980.

### *Opera italiana*

Sobre Puccini, v. Mosco Carner, *Puccini: A Critical Biography, 2."* ed., Londres, Duckworth, 1974; Howard Greenfield, *Puccini,* Nova lorque, Putnam, 1980, que contém uma vasta bibliografia; William Ashbrook, *The Operas of Puccini,* Nova Iorque, Oxford University Press, 1968, com notas programáticas sobre todas as óperas e exemplos musicais. Sobre o *verismo,* v. Carl Dahlhaus, *Realism in Nineteenth-Century Music,* trad, de M. Whittall, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

# 20

## *O século XX*

### Introdução

Neste derradeiro capítulo passaremos em revista as obras de alguns compositores que ocuparam um lugar de destaque no panorama musical a partir de 1910, e daremos indicações sobre os movimentos artísticos que surgiram nas últimas décadas. Alguns dos compositores abordados já tinham iniciado a sua actividade antes de 1910, enquanto outros só adquiriram notoriedade depois da Segunda Guerra Mundial; a carreira de um deles, Stravinsky, abarcou quase todo o século. Ainda nos ocuparemos neste capítulo da importante primeira década de Novecentos, que, como vimos, marcou o fim da era clássico-romântica, mas encarando-a agora como o início de uma nova época.

CARACTERÍSTICAS GERAIS — O período entre as duas guerras foi marcado por um avolumar das tensões internacionais e pelo estabelecimento de ditaduras na Rússia, Itália e Alemanha. O início de uma depressão económica a nível mundial e a ascensão do fascismo a partir de 1930 coincidiram com o fim de um período de rebelião e de novas experiências, de novas atitudes nos domínios da moral, da política, da sociedade e da economia. A natureza radicalmente experimental de muitas obras escritas entre 1910 e 1930 levou a que estas fossem designadas como «a nova música» — expressão com que já deparámos noutros momentos da história da música, como foi o caso da *ars nova* do século XIV e das *nuove musiche* de 1602. O adjectivo *nova,* no sentido em que foi aplicado à música escrita entre 1900 e 1930, traduziu uma rejeição quase total dos princípios consagrados que até então regiam a tonalidade, o ritmo e a forma musical.

Entre 1930 e 1950 estreitou-se o fosso entre a antiga e a nova música, pois os compositores começaram a trabalhar no sentido de operarem uma síntese entre ambas. A partir de 1930 a censura governamental, quer na Rússia, quer na Alema-

nha, tomou como objectivo, no campo musical, resguardar o público da «nova música», condenada no primeiro destes países como uma manifestação de decadência burguesa e no segundo como «bolchevismo cultural». Em contrapartida, no período entre guerras fizeram-se grandes esforços, e em todos os países, para levar a um público mais vasto a música contemporânea: a *Gebrauchsmusik* («música utilitária», destinada a ser executada por grupos de alunos das escolas ou outro amadores) na Alemanha e projectos análogos noutros países, a música «proletária» nas repúblicas soviéticas e a música de filmes composta por compositores de primeiro plano em todos os países foram o resultado de alguns destes esforços. Ainda assim, a partir de 1950 o fosso entre a antiga e a nova música voltou a alargar-se, pois a música dos anos 50 e 60 foi mais radicalmente inovadora do que a dos anos 20.

Os factores sociais e tecnológicos desempenharam um papel fundamental na evolução da cultura musical do século xx. A rádio, a televisão e a fidelidade das gravações estiveram na origem de um crescimento inédito do público dos diversos géneros musicais. Estes progressos tecnológicos permitiram uma ampla difusão do reportório clássico, de Vivaldi a Prokofiev, bem como da música «séria» do passado mais remoto e do presente. Estimularam ainda o desenvolvimento de um enorme reportório de música «popular» — utilizamos aqui este termo num sentido muito amplo, incluindo *blues, jazz, rock* e as suas versões comerciais, bem como a chamada música folclórica, as diversas misturas, mais ou menos diluídas, de elementos da linguagem musical romântica, os mais variados géneros hídricos, a música publicitária, o fluxo morno e contínuo da *muzak,* e assim sucessivamente. Este tipo de música popular não é um fenómeno moderno; esta música sempre floresceu a par da música erudita, de que trata o presente livro, afectando-a de diversas formas. Mas agora as novidades difundem-se rapidamente, quer na música popular, quer na música erudita, enquanto as facções de compositores e ouvintes surgem, divergem e desaparecem não menos rapidamente.

Quanto mais perto estamos dos acontecimentos, mais difícil nos é descortinarms neles uma configuração histórica coerente. As classificações que adoptaremos para abordar a música do nosso século são necessariamente vagas e provisórias; outros esquemas seriam possíveis. Os historiadores do futuro, com o privilégio de uma maior distância, encontrarão, sem dúvida, formas mais seguras de esquematizarem a história deste período.

Podemos detectar quatro grandes linhas de força ou tendências na música da primeira metade do século xx: em primeiro lugar, a continuação do desenvolvimento de estilos musicais que utilizavam elementos das linguagens populares nacionais; em segundo lugar, a afirmação de movimentos, incluindo o neoclassicismo, que procuravam englobar as novas descobertas do início do século em estilos musicais mais ou menos abertamente ligados aos princípios, às técnicas e às formas do passado (muito especialmente, em certos casos, do passado anterior ao século xix); em terceiro lugar, a transformação da linguagem pós-romântica alemã nas abordagens dodecafónicas de Schoenberg, Berg e Webern; em quarto lugar, aquilo que até certo ponto constitui uma reacção contra esta abordagem cerebral, excessivamente sistemática, da composição, um regresso a linguagens mais simples, eclécticas, do agrado do público, neo-românticas ou redutoras. Alguns compositores atravessam estas diversas tendências, participando em maior ou menor grau numa ou várias de entre elas; os mais notáveis são Messiaen e Stravinsky.

1900: Debussy, *Nocturnos;* Sigmund Freud (1856-1939), *A Interpretação dos Sonhos.*
1903: irmãos Wright, Wilbur (1867-1912) e Orville (1871-1948), primeiro voo de avião.
1904: Puccini, *Madama Butterfly.*
1905: Strauss, *Salomé.*
1907: Alexander Scriabin, *Poema do Êxtase.*
1908: Béla Bartók, primeiro quarteto de cordas.
1911: Gustav Mahler, *Das Lied von der Erde (A Canção da Terra).*
1912: Amold Schoenberg, *Pierrot lunaire.*
1913: Marcel Proust (1871-1922), *Em Busca do Tempo Perdido;* Stravinsky, *Le sacre du printemps (A Sagração da Primavera).*
1915: Charles Ives, *Concord Sonata.*
1916: Albert Einstein (1879-1955), teoria da relatividade generalizada.
1918: Sergei Prokofiev, *Sinfonia Clássica.*
1920: Sinclair Lewis (1885-1951), *Main Street.*
1922: T. S. Eliot (1888-1965), *The Waste Land.*
1924: George Gershwin, *Rhapsody in Blue.*
1925: Alban Berg, *Wozzeck.*
1927: fundação, em Basileia, da Sociedade Internacional de Musicologia; Charles Lindbergh, travessia aérea do Atlântico Norte.
1928: Anton Webern, sinfonia Opus 21.
1929: *crash* da Bolsa de Nova Iorque, grande depressão.
1933: Hindemith, *Mathis der Maier;* Franklin D. Roosevelt (1882-1945), presidente dos Estados Unidos; Adolf Hitler (1889-1945), chanceler da Alemanha.
1934: fundação, em Nova Iorque, da Sociedade Americana de Musicologia.
1937: Schostakovich, 5.ª Sinfonia; Pablo Picasso (1881-1973), *Guernica.*

As linhas de força ou tendências referidas não são «escolas»; com excepção do grupo que se congregou em torno de Schoenberg, nenhum destes movimentos reconheceu uma autoridade central única; todos se sobrepuseram no tempo, pelo menos parcialmente; cada um incluiu muitas práticas diferentes, e não raro várias destas tendências evidenciaram-se na obra de um único compositor ou mesmo numa única composição; além disso, surgiram muitas vezes combinadas em maior ou menor grau com elementos românticos, exóticos ou impressionistas.

## Estilos musicais relacionados com a tradição oral

Em consonância com a diversidade do panorama musical na primeira metade do século xx, as diferenças nacionais continuaram a ser sublinhadas; com efeito, a maior rapidez das comunicações contribuiu inicialmente para acentuar ainda mais os contrastes entre culturas. As práticas musicais nacionalistas do século xx diferem em vários aspectos das do século xix. Procedeu-se a um estudo muito mais sistemático do material popular e com métodos científicos rigorosos. A música popular deixou de ser recolhida pelo processo rudimentar, que consistia em tentar transcrevê-la em notação convencional, para passar a sê-lo com a fidelidade que a utilização do fonógrafo e do gravador tornou possível; os espécimes recolhidos foram analisados objectivamente, com técnicas desenvolvidas no âmbito da nova disciplina da etnomusicologia, permitindo descobrir a verdadeira natureza da música, em vez de ignorar as suas «irregularidades» ou de tentar enquadrá-las nas regras da música erudita, como tantas vezes haviam feito os românticos. Este conhecimento mais rigoroso levou a um maior respeito pelas características próprias da música de tradição oral. Em vez de procurarem incluir o vocabulário da música popular em estilos mais ou menos tradicionais, os compositores utilizaram-no na criação de novos estilos, em particular no alargamento do campo da tonalidade.

A Europa central foi o cenário de alguns dos primeiros estudos sistemáticos e científicos da música popular. Ao trabalho pioneiro de Janácek na região checoslovaca seguiu-se, pouco tempo depois, o de dois eruditos e compositores húngaros, Zoltán Kodály (1882-1967) e Béla Bartók (1881-1945).

**BÉLA BARTÓK** — A importância de Bartók é tripla. Por um lado, publicou perto de duas mil melodias populares, principalmente da Hungria, da Roménia e da Jusgolávia, sendo estas apenas uma parte das que recolhera nas suas expedições pela Europa central, pela Turquia e pelo Norte de África. Bartók escreveu livros e artigos sobre a música popular e publicou colectâneas de peças populares, escreveu arranjos ou composições baseadas em melodias populares e criou um estilo em que combinou, mais intimamente do que qualquer outro compositor antes dele, elementos populares com as técnicas mais complexas da música erudita. Além disso, foi um pianista virtuoso e professor de piano na Academia de Música de Budapeste de 1907 a 1934; o seu *Mikrokosmos* (1926-1937) — 153 peças para piano, em seis livros de dificuldade progressiva — é não apenas uma obra de grande valor pedagógico, como também um compêndio do estilo pessoal de Bartók e de muitos aspectos da evolução da música europeia na primeira metade do século XX. Por último, Béla Bartók foi um dos quatro ou cinco compositores cuja música ficou para a posteridade entre aqueles que desenvolveram a sua actividade entre 1910 e 1945.

As primeiras manifestações do estilo pessoal de Bartók datam de 1908, pouco depois, portanto, de o compositor ter começado a interessar-se pelo folclore húngaro, romeno, servo-croata, etc. Entre as composições deste período refiram-se o primeiro quarteto (1908), a ópera em um acto *O Castelo do Barba-Azul* (1911) e o *allegro bárbaro* para piano. Tal como muitos outros compositores do século XX, Bartók tratou frequentemente o piano mais como um instrumento de percussão, enquadrando-o no mesmo grupo que a celesta ou o xilofone, do que como uma fonte de melodias *cantabile* e acordes harpejados, como o concebiam os românticos. Em

*Béla Bartók gravando canções populares numa aldeia das montanhas da Transilvânia, com um fonógrafo de cilindro acústico. Fotografia de Zoltán Kodály, c. 1900 (colecção de G. D. Hackett)*

1917 já as influências do romantismo tardio e do impressionismo haviam sido inteiramente absorvidas no vigor rítmico característico, na imaginação exuberante e na natureza marcadamente popular do estilo de Bartók; foi nesse ano que o compositor escreveu o segundo quarteto. As composições dos dez anos seguintes vão cada vez mais longe no sentido da dissonância e da ambiguidade tonal, tendências que atingem o ponto mais extremo com as duas sonatas para violino de 1922 e 1923. Também deste decénio são a pantomima *O Mandarim Maravilhoso* (1919), a *Suite de Danças,* para orquestra (1923), a sonata para piano (1926), o primeiro concerto para piano (1926) e o terceiro quarteto (1927).

As ulteriores obras de Bartók são as mais conhecidas de todas. Na *Cantata profana* (1930), para tenor e barítono solistas, coro duplo e orquestra, vemos condensar-se o espírito de todas as numerosas obras vocais e instrumentais de Bartók declaradamente baseadas em canções populares ou temas de carácter popular. Um segundo concerto para piano data de 1931. O concerto para violino (1938) e o *Concerto para Orquestra* (1943) são obras-primas de amplas proporções. Outras obras desta última fase são o quinto e o sexto quartetos (1934, 1939), o *Divertimento,* para orquestra de cordas (1939), o *Mikrokosmos,* a *Música para Cordas, Percussão e Celesta* (1936), as *Sonatas para Dois Pianos e Percussão* (1937) e o terceiro concerto para piano (1945 — última obra completa do compositor).

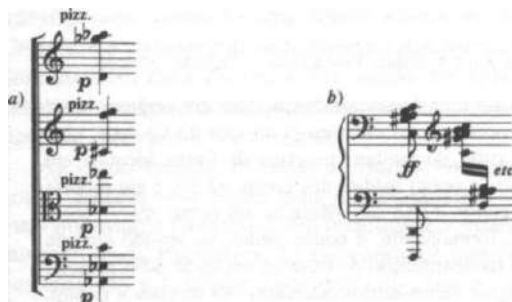
Bartók conjugou as texturas contrapontísticas, o desenvolvimento temático e a sensibilidade ao valor puramente sonoro dos acordes de uma forma que reflecte a herança musical do Ocidente. A estes elementos somou as linhas melódicas extraídas ou sublimadas a partir da música folclórica da Europa de Leste, os vigorosos ritmos motores, caracteristicamente refinados pelos compassos irregulares e pela acentuação nos tempos fracos, um intenso impulso expressionista, subordinado a um forte controle formal que abarca os mais diversos aspectos, desde a exposição dos temas até à concepção do conjunto da obra. As texturas de Bartók tanto podem ser predominantemente homofónicas como constituídas por linhas contrapontísticas, relegando as sonoridades verticais para um plano secundário. A polifonia pode incluir uma utilização livre das técnicas imitativas, fugadas e canónicas (n.° 145 de *Mikrokosmos,* primeiro andamento da *Música para Cordas, Percussão e Celesta,* ou o primeiro e o último andamentos do *Concerto para Orquestra),* sendo muitas vezes uma ou mais das linhas entrelaçadas enriquecidas por vozes que se movem paralelamente em sequências de acordes.

A **HARMONIA DE BARTÓK** — E, em parte, uma consequência secundária do movimento contrapontístico; decorre da natureza das melodias, que tanto podem basear-se em escalas pentatónicas, de tons inteiros, modais ou irregulares (incluindo aquelas que encontramos na música popular), como nas escalas regulares, diatónica e cromática. Surgem todos os tipos de acordes, das tríades às combinações baseadas em quartas (bastante frequentes) e a outras construções mais complexas. Bartók dá muitas vezes um tom pungente aos seus acordes, acrescentando-lhes segundas dissonantes, maiores ou menores [como na tríade final de *Lei'* no *allegro pizzicato* do quarto quarteto — v. exemplo 20.1, *a)];* por vezes, as segundas acumulam-se em *clusters*,* como sucede na sonata para piano [exemplo 20.1, *b)]* ou no andamento lento do segundo concerto.

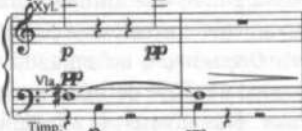
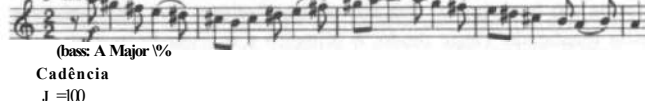
* Grupo ou agregado de notas tocadas em simultâneo. *(N. da T.)*

A maior parte da música de Bartók é tonal no sentido em que nela surge recorrentemente um centro tonal fundamental; embora este possa ser obscurecido por períodos relativamente longos, quer por meios modais, quer cromáticos, quer ambos. Ocasionalmente, em particular nas obras da década de 20, Bartók escreve em dois ou mais planos harmónicos simultâneos (a chamada *politonalidade),* embora não vise sistematicamente renegar a tonalidade. Além disso, embora por vezes escreva temas que incluem até doze notas diferentes seguidas (como acontece no primeiro andamento do concerto para violino, comp. 73-75, e no final, comp. 129-34), ou utilize de outro modo todas as notas da escala cromática numa única frase (início do terceiro e do quarto quartetos), Bartók nunca usa uma técnica sistematicamente baseada neste processo. Nalgumas das últimas obras de Bartók a tonalidade é definida por processos relativamente correntes — em particular no terceiro concerto para piano, no *Concerto para Orquestra* e no segundo concerto para violino. Habitualmente, porém, o campo tonal é menos definido e as relações que nele se estabelecem mais difíceis de apreender. Nos quartetos, a tonalidade é:

> [...] abordada de forma tão livre que só tem cabimento dizermos que são «sobre» e não «em» esta ou aquela tonalidade. Deste modo, o primeiro e o segundo quartetos são sobre *Lá,* o terceiro sobre *Dói,* o quarto sobre *Dó,* o quinto sobre *Sil* e o sexto sobre *Ré.* Queremos com isto dizer que estas tonalidades servem de pontos de referência: a música organiza-se em torno delas, modal ou cromaticamente, flutuando livremente, utilizando as tónicas como pontos de partida e pontos de repouso, efectuando modulações a partir delas e regressando a elas[1].

*Exemplo 20.1 — Béla Bartók, exemplos de acordes com segundas e* clusters

Em *Música para Cordas, Percussão e Celesta* a tonalidade principal do primeiro e do último andamentos é *Lá,* com um importante centro secundário na quarta aumentada /^(substituindo a dominante convencional *Mi);* o segundo andamento é em *Dó,* com um subcentro tritónico semelhante em *Fái;* o adágio é indeterminado, flutuando na região *Dó-Fái* (as duas tonalidades equidistantes, cada qual na sua direcção, em relação à tonalidade principal da obra). Alguns dos temas principais e todas as cadências finais põem em evidência esta relação de trítono (exemplo 20.2), que é corrente em Bartók, Schoenberg e em muitos outros compositores do século xx.

[1] Halsey Stevens, *The Life and Music of Bela Bartok,* Nova Iorque, Oxford University Press, 1953, p. 172, reprod. autorizada pelo editor, Oxford University Press.

*Exemplo* ***20.2*** *— Bartók,* Música para Cordas, Percussão e Celesta

**NAWM 153 — BÉLA BARTÓK,** *Música para Cordas, Percussão e Celesta,* **ADÁGIO**

Aqui Bartók utiliza experimentalmente uma forma simétrica, quer em pequena, quer em grande escala. Ao nível do microcosmos, encontramo-la no solo do xilofone, que, tomando como ponto de partida o rufar do tambor, progride de forma idêntica em ambos os sentidos. Em grande escala, o ponto médio, nos comp. 47-50, é ele próprio em cânone em espelho, ou seja, os comp. 47-48 são idênticos aos comp. 49-50, tocados do fim para o princípio. Este é, formalmente, o ponto médio, no sentido em que a peça é aproximadamente simétrica na distribuição do material em torno dele: prólogo *ABCDC/BA* epílogo. Podemos distinguir vários estilos diferentes. As secções *A* (comp. 1-20 e 77-79) são no estilo *parlando-rubato* da canção popular servo-croata. [Compare-se a canção do exemplo 20.3, *a),* com os primeiros compassos da secção *A* do adágio em 20.3, *b)].* A secção *B* (comp. 20.34), que reaparece conjugada com a secção C, ilustra outra técnica popular, em que os instrumentos tocam em oitavas sobre bordões e um tecido sonoro de acorde produzido por instrumentos de corda dedilhada, como nas orquestras de dança búlgara; o ritmo de dança búlgaro 2 + 3 + 3 é também aqui adoptado. As secções *C* (comp. 35-45, 65-73) são um exemplo daquilo que ficou conhecido como a «música nocturna» de Bartók (pois tem uma das suas melhores ilustrações em *Musiques nocturnes,* um andamento da sua suite para piano *Ao Ar Livre,* 1926). Duas escalas pentatónicas mutuamente exclusivas justapõem-se nas figurações da celesta e do piano. A secção *D,* que inclui a escrita em espelho, compõe-se uma vez mais de bordões e vozes dobradas à oitava (comp. 45-64). Neste adágio, portanto, Bartók assimilou plenamente os estilos da música popular improvisada numa das suas obras eruditas mais originais e mais minuciosamente trabalhadas.

*Exemplo 20.3 — Relações entre estilos popular e erudito em Bartók,*
Música para Cordas, Percussão e Celesta

***b)*** Adagio molto J'a.40
**Tmp** ~~~~~~~~___

Todas as partituras de Bartók são férteis em sonoridades brilhantes e imaginativas; refiram-se, a título de exemplo, as orquetrações d'O *Mandarim Maravilhoso,* da *Suite de Danças* e do *Concerto para Orquestra.* O estilo percussivo do piano é transfigurado, tomando uma feição etérea, na *Música para Cordas, Percussão e Celesta,* e o virtuosismo no tratamento das percussões é particularmente evidente nas *Sonatas para Dois Pianos e Percussão.* Os Quartetos estão cheios de sonoridades cativantes, nalgumas das quais intervêm as cordas múltiplas, os glissandros, diversos tipos de *pizzicato* e o *col legno.*

As várias facetas do estilo de Bartók estão resumidas não só no *Mikrokosmos,* conío também — e ainda mais completamente — nos quartetos, que constituem o mais importante contributo, em quantidade e qualidade, para o reportório desta forma musical desde Beethoven. O fio condutor que percorre toda a obra de Bartók é a versatilidade e o talento com que conjugou a essência da música popular com as mais altas formas da música erudita ocidental. Bartók não foi propriamente um inovador; em contrapartida, conseguiu congregar, como Haendel, as realizações do passado e do presente numa síntese expressiva.

KODÁLY E ORFF — Nenhum outro compositor ilustra tão perfeitamente como Bartók a integração dos estilos popular e erudito no século xx. A música de Kodály, mais estritamente nacional, não é tão conseguida neste aspecto, embora o seu *Singspiel Háry János* (1926) e a sua composição mais famosa, o *Psalmus hungaricus,* para tenor solista, coro e orquestra (1923), sejam obras muito estimáveis. Onde a influência de Kodály mais se fez sentir foi no campo da educação musical. O seu método de ensinar as crianças, baseado num sistema de solfejo de tónica *dó,* canções, jogos musicais e exercícios de dificuldade progressiva, foi adoptado em muitos países europeus e nos Estados Unidos.

Na Alemanha Carl Orff (1895) apurou um estilo cativante, ilusoriamente simples — até certo ponto, ligado, no espírito e no ritmo, ao folclore e, em certos aspectos da sonoridade, a *Les Noces,* de Stravinsky — que vamos encontrar em *Carmina burana* (1936) e noutras composições sobre poemas em latim e em alemão para vozes e orquestra.

Uma obra característica e importante de Carl Orff é a sua *Música para Crianças* (1950-1954, em forma revista), uma colectânea cuidadosamente organizada em níveis progressivos de dificuldade para uso nas escolas que, tal como o método e os materiais de Kodály, mereceu ampla aceitação por parte dos professores de música mais esclarecidos de muitos países. As crianças movimentam-se, cantam e tocam os instrumentos mais apropriados (principalmente percussões nos primeiros estádios de dificuldade) e são levadas, de uma forma natural, através das próprias experiências, a percorrer uma grande variedade de escalas e ritmos, adquirindo uma sólida e ampla compreensão da música.

**RÚSSIA E UNIÃO SOVIÉTICA** — As melodias, os ritmos e as texturas do folclore russo transparecem até certo ponto nas primeiras composições de Stravinsky. Vários tipos de influências nacionais desempenham, é claro, um papel importante em boa parte da música soviética, como, por exemplo, a cantata *Alexandre Nevsky* (1938, originalmente música para um filme) e a ópera *Guerra e Paz* (1941), de Sergei Prokofiev (1891-1953), bem como as citações de melodias folclóricas na ópera *Lady Macbeth* (1934), de Dmitri Shostakovich (1906-1975).

**PROKOFIEV** — Nem Prokofiev nem Shostakovich foram, no entanto, compositores nacionalistas no sentido mais restrito do termo. Prokofiev viveu fora da Rússia entre 1918 e 1934, sendo as composições desses anos só esporadicamente marcadas por influências nacionais. A *Suite Cita,* para orquestra (1916), representa uma primeira fase nacionalista da sua obra. Na *Sinfonia Clássica* (1918) já se revela de algum modo a amálgama inventiva de materiais e esquemas formais tradicionais em contextos novos, essencialmente melodias tonais, com grandes saltos e linhas longas e amplas, e uma harmonia triádica de estranhas inversões e alargamentos e de justaposições dissonantes. O terceiro concerto para piano (1921) é uma das melhores das suas primeiras obras; a *suite* sinfónica *Tenente Kijé* (1934, arranjada a partir da música de um filme), o «conto de fadas sinfónico» *Pedro e o Lobo,* para narrador e orquestra (1936), e o bailado *Romeu e Julieta* (1935-36) adquiriram grande popularidade.

O estilo de Prokofiev não mudou radicalmente quando o compositor se instalou definitivamente na União Soviética ao cabo de longos anos passados na Europa e nos Estados Unidos em *tournées* de concertos como pianista e satisfazendo um grande número de encomendas como compositor, entre as quais uma ópera para Chicago, *O Amor das Três Laranjas* (1921), e bailados para Diaghilev em Paris. Apesar da acessibilidade da sua música, Prokofiev levou muito a sério a acusação de formalismo de que foi alvo, juntamente com Shostakovich e outros compositores, por parte dos críticos e dirigentes partidários soviéticos e esforçou-se sinceramente, segundo ele próprio veio a afirmar, por escrever numa linguagem clara e cativante (v. vinheta).

A 5.ª (1944) e a 7.ª Sinfonias (1951-1952) atestam o êxito da sua procura de clareza melódica, pois são verdadeiras apoteoses de lirismo, sem caírem no sentimentalismo nem na facilidade. Embora Prokofiev gostasse de ir avolumando a tensão através das repetições reforçadas pelos recursos orquestrais, a riqueza de

ideias secundárias, constantemente novas, que vão surgindo a par dos temas principais, convida o ouvinte a novas audições que lhe permitam saborear a delicadeza dos pormenores da partitura. A clareza da estrutura e o requinte nunca deixaram de caracterizar a obra de Prokofiev, apesar de o compositor ter reconhecido que se deixara contaminar pelo formalismo no Ocidente.

Entre as restantes obras de Prokofiev contam-se peças de câmara, sonatas para piano e outra música para este instrumento, óperas, bailados, concertos e sinfonias, sendo digno de especial menção o segundo concerto para violino (1935).

Q ^ 2 >

**PROKOFIEV — A IMPORTÂNCIA DA MELODIA**

*Nunca pus em causa a importância da melodia. Amo a melodia, considero-a o elemento mais importante da música. Esforcei-me durante anos por melhorar a qualidade melódica das minhas composições. Descobrir uma melodia imediatamente compreensível, mesmo para o ouvinte não iniciado, e ao mesmo tempo original é a tarefa mais difícil com que um compositor se defronta. Espreita-o uma grande multiplicidade de perigos: tanto pode cair no trivial ou no banal como no repisar de coisas que ele próprio tenha escrito. Neste aspecto, a composição de melodias complexas é muito mais fácil. Pode também suceder que um compositor, ao trabalhar e ao rever demoradamente a sua melodia, a torne involuntariamente demasiado sofisticada e complexa e se afaste da simplicidade. Também eu caí nesta armadilha no decurso do meu trabalho.*

**Prokofiev, carta a Tikhon Khrennikov, secretário da União dos Compositores, 1948, trad. de William W. Austin, *Music in the 20th Century,* Nova Iorque, Norton, 1966, p. 459-460.**

**SHOSTAKOVICH** — Fez a entrada na cena musical internacional aos 19 anos, com a 5.ª Sinfonia (1926), sendo cada uma das suas ulteriores sinfonias aguardada e acolhida com grande curiosidade e interesse (a quarta, de 1935-1936, só veio a ser tocada em 1961), mas só a quinta (1937) e a décima (1953) obtiveram um lugar importante no reportório. Shostakovich recebeu formação e fez toda a carreira sob o regime soviético, que o tratou sempre generosamente, embora nem sempre o poupasse à crítica oficial. A ópera *Lady Macbeth de Mtsensk,* que teve um assinalável êxito em Leninegrado (agora Sampetersburgo, 1936), Nova Iorque, Cleveland, Londres, Praga, Zurique e noutras cidades, foi retirada de cena depois de ter sido condenada no *Pravda* em 1936. O compositor veio mais tarde a reformulá-la, dando-lhe o título de *Katerina Izmailova.* A música de Shostakovich assimila a herança nacional (veiculada em grande parte por Tchaikovsky) à corrente principal da tradição europeia, com especiais influências de Mahler e Hindemith.

A 5.' Sinfonia, dada a sua atmosfera de optimismo, o tom comunicativo, e o *flnale* turbulento, foi considerada por alguns autores como uma concessão ao «realismo socialista» exigido pelo Partido Comunista, mas não deixa de ser, sob todos os pontos de vista, uma obra-prima de composição sinfónica, fiel à arquitectura tradicional do género e dotada de um vigor e de uma grandeza raramente atingidos no nosso século. Começa majestosamente com um cânone de dois compassos nas cordas sobre um tema em ritmo de abertura francesa, mas os saltos audaciosos e o cromatismo afastam-na, no entanto, da atmosfera cortesã (v. exemplo 20.4). Depois, enquanto os ritmos ponteados prosseguem nos instrumentos de cordas graves, uma

melodia etérea, que faz lembrar as de Prokofiev, ocupa o primeiro plano nos violinos. O segundo tema relaciona-se subtilmente com o início da obra através de uma expansão dos intervalos e das durações. Há também, de acordo com as convenções do género, um tema final, que, ao ser fragmentariamente retomado pelo piano — instrumento que não se fizera ouvir até então —, marca o início de uma secção clássica de desenvolvimento. Esta inclui um trecho de marcha, o que é bem característico de Shostakovich. Os restantes andamentos são um *scherzo* (menos marcado), um *largo* para orquestra reduzida e um *allegro non troppo* que utiliza todos os recursos da grande orquestra.

*Exemplo 20.4— Dimitri Shostakovich, 5." Sinfonia: moderato, comp. 1-4*

**Reprodução autorizada por G. Schirmer, Inc., em representação de VAAP, Moscovo.**

A 7." Sinfonia *(Sinfonia de Leninegrado,* 1941) aborda programaticamente a heróica defesa de Leninegrado contra os exércitos de Hitler, intitulando-se os respectivos andamentos originalmente *guerra, evocação, espaço natal* e *vitória.* O compositor assinou musicalmente o terceiro andamento da 10.ª Sinfonia com um tema baseado, à maneira alemã, nas letras dos próprios nomes, *Ré-M^-Dó-Si* (ou seja, *D-Es-C-H,* ou *D-S-C-H,* de Dmitri Schostakovich). Utilizou também este motivo no quinto e no oitavo quartetos de cordas e nos concertos para violino e violoncelo. Os méritos da 10." Sinfonia foram debatidos durante três dias num fórum público realizado na União dos Compositores, tendo alguns intervenientes declarado que a obra não era «realista», revelava um pessimismo excessivo e não era representativa da vida soviética, enquanto outros, em contrapartida, elogiaram a sua afirmação de liberdade criadora.

**INGLATERRA: VAUGHAN WILLIAMS** — O mais importante compositor inglês da primeira metade do século xx foi Ralph Vaughan Williams, cuja obra inclui nove sinfonias e outras peças orquestrais, canções, óperas e um grande número de obras corais. Em toda a sua variedade de dimensões e de formas, a música de Vaughan Williams partiu sempre de fontes tanto nacionais como cosmopolitas — o folclore, os hinos e a literatura ingleses, por um lado, e a tradição europeia de Bach e Haendel, Debussy e Ravel, por outro. De 1904 a 1906 Vaughan Williams superintendeu musicalmente a publicação do novo hinário inglês; a propósito desta experiência, escreveria, muito mais tarde, na sua *Autobiografia Musical:* «Dois anos de convívio íntimo com algumas das melhores (e também com algumas das piores) melodias do mundo foram uma melhor educação musical do que um milhão de sonatas e fugas.» Vaughan Williams abstinha-se modestamente de dizer que ele próprio compusera meia dúzia de melodias novas, entre as quais a famosa *Sine nomine* para o hino *For AU the Saints* [exemplo 20.5, *a)].*

De 1909 a 1953 dirigiu um grupo de cantores e instrumentistas amadores, para os quais escreveu diversas obras corais, como o *Benedicite* (1930). Outros exemplos de música para amadores são *Household Music (Música Caseira,* 1941), para quarteto de cordas, ou «quase qualquer combinação de instrumentos», um concerto grosso para tripla orquestra de cordas (1950), onde o terceiro grupo pode compor-se «daqueles executantes que prefiram utilizar apenas cordas soltas», e muitas versões corais de canções populares, incluindo o ciclo *Folksongs of the Four Seasons,* escrito para um festival de coros em 1950.

A I." Sinfonia de Vaughan Williams, ou *Sinfonia do Mar* (1910), para orquestra e vozes, sobre textos de Walt Whitman, não é tão importante como outra das primeiras obras do compositor, a *Fantasia sobre um Tema de Thomas Tallis* (1909), para dupla orquestra de cordas e quarteto de cordas, onde ouvimos as sonoridades antifonais e a textura rica de ascéticas tríades em movimento paralelo no âmbito de um quadro modal, que também caracterizam muitas das suas composições mais tardias.

*Exemplo 20.5 — Exemplos de temas de Ralph Vaughan Williams*

*a)* **Melodia de hino,** *Sine nomine*

*b)* ***Sinfonia Pastoral*, quarto andamento**

*c)* ***Sinfonia Pastoral*, terceiro andamento**

*d) Sinfonia Pastoral*, **primeiro andamento**

***Mollo moderato***

A *Sinfonia de Londres* (1914, versão revista em 1920) é uma evocação dos sons e da atmosfera da cidade. Divide-se nos quatro andamentos habituais — o terceiro intitula-se *scherzo (nocturne)*— e termina com um epílogo baseado na introdução *lento* ao primeiro andamento.

Na *Sinfonia Pastoral* (1922) ouve-se no início e (em forma abreviada) no fim do último andamento um melisma sem palavras, em ritmo livre, sem barras de compasso, para soprano solista [exemplo 20.5, *b)];* exemplifica um tipo de melodia com escalas interrompidas que surge com bastante frequência na música de Vaughan Williams. Igualmente característica e de sabor popular é a melodia da trompeta no trio do terceiro andamento [exemplo 20.5, *c)].* Nesta sinfonia é utilizada de forma particularmente conseguida a textura de sequências de acordes [exemplo 20.5, *d)].*

A 4." Sinfonia, em *Fá* menor (1934), e as duas seguintes, em *Ré* maior (1943) e *Mi* menor (1947), têm sido interpretadas como reflexos da preocupação de Vaughan Williams com os acontecimentos mundiais, embora o próprio compositor não dê qualquer caução a este tipo de interpretação programática. Em contrapartida, cada andamento da *Sinfonia antárctica* tem uma epígrafe que sugere os temas nela abordados; a sinfonia é uma homenagem ao heroísmo do capitão Scott e dos seus homens e, por extensão, a todos os combates humanos contra as poderosas forças da Natureza.

**OUTROS COMPOSITORES INGLESES** — O mais importante contemporâneo inglês de Vaughan Williams, e também seu amigo íntimo, foi Gustav Holst (1874-1934), cuja música sofreu a influência não só do folclore inglês, como também do misticismo hindu. Esta última manifesta-se na escolha dos textos *(Hinos Corais do Rigveda,* 1912), numa ou noutra passagem harmónica particularmente estática *(O Hino de Jesus,* para coro duplo e orquestra, 1917) e em certos elementos de harmonia e colorido exóticos, como no último andamento *(neptuno)* da *suite* orquestral *Os Planetas* (1916), a obra mais conhecida de Holst. Este compositor partilha com Vaughan Williams a tendência para a expressão musical prática e directa e a sensibilidade imaginativa aos textos. A sua composição sobre a *Ode à Morte* de Walt Whitman (1919) é disto um exemplo notável, como o é, numa escala mais reduzida, o *Pranto por Dois Veteranos* (1914) — outro poema de Walt Whitman —, para vozes masculinas, metais e percussões.

Outro compositor inglês deste período é William Walton (1902-83), cuja produção inclui música sinfónica e de câmara, um excelente concerto para viola, *Façade* (1921-1922, versão revista em 1942), um curioso divertimento para declamador e conjunto de câmara sobre alguns poemas experimentais de Edith Sitwell, a grande oratória *Belshazzar's Feast* (1931) e a ópera *Troilus and Gressida* (1954).

Benjamin Britten (1913-1976), o mais prolífero e o mais famoso compositor inglês de meados do século xx, distinguiu-se especialmente pelas suas obras corais *(A Boy Was Born,* 1935; *A Ceremony of Carols,* 1942; *Spring Sumphony,* 1947), canções, e óperas, das quais as mais importantes são *Peter Grimes* (1945) e *The Turn ofthe Screw* (1954).

**NAWM 162 — BENJAMIN BRITTEN,** *Peter Grimes,* **OPUS** 33: m **ACTO,** *To hell with ali your mercy*

As últimas páginas de *Peter Grimes* são um exemplo eloquente dos notáveis efeitos dramáticos que Britten consegue criar através de meios extremamente simples suportados pela orquestra. Aqui as terceiras harpejadas, que abarcam todas as notas da escala de *Dó* maior, formam um pano de fundo fantástico para as linhas solísticas e corais em *Lá* maior, naquilo que é uma das mais conseguidas aplicações da bitonalidade. Esta música evoca o interlúdio antes do i acto e o início desse i acto.

O *Requiem de Guerra* de Britten (1962) foi mundialmente aclamado desde a estreia na catedral de Coventry. E um coro impressionante, de grandes proporções, para solistas, meninos de coro e orquestra, onde o texto da missa de *Requiem* em latim alterna com versos de Wilfred Owen, um jovem soldado inglês morto em França em 1918. A música incorpora, de forma extremamente pessoal, muitos elementos modernos. De estilo um pouco menos seguro é a *Cruzada das Crianças* (1969), para vozes infantis, sobre poemas de Bertolt Brecht.

**ESTADOS UNIDOS** — O nacionalismo desempenhou um papel bastante secundário no panorama musical dos Estados Unidos ao longo do século xx. O compositor que procurou fazer a ponte entre a música popular e o público da sala de concertos na década de 1920 foi George Gershwin (1898-1937), cuja *Rhapsody in Blue* (1924) constituiu uma tentativa de conjugar as linguagens do*jazz* e do romantismo lisztiano. Mas as comédias musicais *(OfThee I Sing,* 1931) e em particular a *opera folk Porgy and Bess* (1935) são uma expressão mais espontânea dos dotes naturais de Gershwin.

**AARON COPLAND** — A obra de Aaron Copland (1900-) é um exemplo de integração dos idiomas nacionais americanos na música de um compositor de grande talento e preparação técnica. Copland foi o primeiro de muitos compositores americanos da sua geração que estudaram com Nádia Boulanger em Paris. Os elementos jazzísticos e a dissonância desempenham um papel importante nalgumas das suas primeiras obras, como a *Música para o Teatro* (1925) e o concerto para piano (1927). Seguiu-se depois um certo número de composições de estilo mais intimista e harmonicamente mais complexo, de que são exemplo as variações para piano de 1930. A necessidade sentida pelo compositor de se dirigir a um público mais vasto motivou uma procura de simplicidade, o recurso às harmonias diatónicas e ao material popular— canções mexicanas na brilhante *suite* orquestral *El Salón México* (1936), canções de *cowboys* nos bailados Bí7/y *the Kid* (1938) e *Rodeo* (1942). A ópera para crianças *The Second Hurricane (O Segundo Tufão,* 1937) e partituras para diversos filmes (incluindo *Our Town,* 1940) são exemplos de música especificamente «de consumo» neste período. Esta tendência atingiu o ponto mais alto em *Appalachian Spring (Primavera nos Apalaches,* 1944), originalmente escrito como um bailado com uma orquestra de treze instrumentos, mas mais conhecido no arranjo sob a forma de *suite* para orquestra sinfónica.

**NAWM**150 — **AARON COPLAND,** *Appalachian Spring:* **EXCERTO DAS VARIAÇÕES SOBRE** *Tis the Gift to be Simple*

Copland inclui nesta música para bailado uma série de variações sobre uma melodia popular, o hino *shaker Tis the Gift to be Simple* (a canção é apresentada em NAWM 150a), cuja essência é absorvida e subtilmente transfigurada numa obra que exprime com sinceridade e simplicidade o espírito pastoral em termos genuinamente americanos.

O acompanhamento esparso da melodia, na exposição e na primeira variação, com a sua amplitude, as oitavas e quintas vazias e o colorido instrumental cuidadosamente estudado, é bem característico deste compositor. Copland utiliza por vezes algumas ou todas as notas da escala diatónica em combinações verticais. A harmonização da melodia a partir do ensaio 64 até ao fim ilustra esta técnica, por vezes chamada *pandiatonicismo.* Uma sonoridade característica produzida por este meio é o acorde inicial da *Appalachian Spring* que, com as suas derivações e amplificações, serve de dispositivo unificador, regressando de tempos a tempos ao longo da obra (v. exemplo 20.6).

*Exemplo 20.6— Aaron Copland, acordes em* Appalachian Spring

Uma nova síntese, de grandes proporções, surgiu com a 3.ª Sinfonia (1946), que não tem um conteúdo explicitamente programático, embora algumas das melodias tenham um tom popular. Na sonata para piano (1941) vamos encontrar um estilo finamente trabalhado de música de câmara, um novo desenvolvimento do estilo das variações para piano. Nas canções sobre *Doze Poemas de Emily Dickinson* (1950), mas mais marcadamente ainda no quarteto para piano (1950), na fantasia para piano (1957) e na peça orquestral *Inscape* (1967), Copland adoptou alguns elementos da técnica dodecafónica. Apesar das diversas influências que se reflectem na gama estilística das suas obras, Copland conservou sempre uma identidade artística inconfundível. A sua música mantém um certo sentido da tonalidade, embora nem sempre pelos meios tradicionais; os ritmos são vivos e flexíveis, e Copland é perito em obter novos sons a partir de acordes simples, jogando com a cor instrumental e as posições. A sua obra e os seus conselhos influenciaram muitos compositores americanos mais jovens.

**OUTROS COMPOSITORES AMERICANOS** — Um nacionalista mais convicto foi Roy Harris (1898-1979), cuja música, nos seus melhores momentos (como na 3.ª Sinfonia, 1939), tem qualquer coisa da simplicidade áspera de Walt Whitman; algumas das suas obras utilizam temas populares genuínos, como, por exemplo, a peça coral *Folk Song Symphony* (1941). Também a *Sinfonia Afro-Americana* (1931), de William Grant Still (1895-1978), utiliza uma linguagem especificamente americana — os *blues.* Florence Price (1888-1953) adaptou a *juba,* dança folclórica do período anterior à guerra civil, bem como uma série de elementos melódicos e harmónicos — em particular a escala pentatónica de muitos espirituais —, reflectindo-se a herança musical negra em várias das suas obras mais longas, entre as quais se destacam o

concerto para piano em um andamento (1934) e a 1.ª Sinfonia (1931). Virgil Thomson (1896-) protagonizou um episódio neoprimitivo na música americana, com a ópera *Four Saints in Three Acts* (1934), sobre um libreto de Gertrude Stein, e com muitas das suas obras sinfónicas e corais.

Não é fácil isolar ou definir o elemento genuinamente nacional na música deste país, uma vez que surge intimamente ligado aos aspectos estilísticos cosmopolitas, comuns à música americana e à música europeia da mesma época. Um sinal exterior óbvio é, naturalmente, a escolha de temas americanos para óperas, cantatas ou poemas sinfónicos, como a que encontramos, por exemplo, nalgumas composições de William Schuman (1910-), mas em boa parte da música propriamente dita o nacionalismo é um ingrediente mais subtil que talvez seja possível detectar sob a forma de um certo carácter franco e optimista, ou de uma sensibilidade para o colorido e as melodias livres e fluentes, como na *Serenata para Orquestra* (1954) e em *Umbrian Scene* (1964), de Ulysses Kay (1917-). Alguns compositores americanos escreveram habitualmente numa linguagem que não podemos qualificar como nacional no sentido restritivo do termo. Howard Hanson (1896-) foi um neo-romântico confesso, com um estilo influenciado por Sibelius; a música de câmara e as sinfonias de Walter Piston (1894-1976) são em estilo neoclássico vigoroso e sofisticado.

A música de Roger Sessions (1896-) é mais intensa, dissonante e cromática, traduzindo a influência do seu mestre Ernest Bloch e, em menor grau, de Arnold Schoenberg, mas ainda assim decididamente pessoal (a 3." Sinfonia, 1957; a ópera *Montezuma,* 1962; a cantata *When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd,* 1970).

Um estilo igualmente pessoal, com inovações notáveis no tratamento do ritmo e da forma, é evidente nas composições de Elliott Cárter (1908-). A partir da sonata para violoncelo (1948), Cárter fez diversas experiências no domínio daquilo a que chamou *modulação métrica,* onde a transição de um andamento e de um compaso para outro se faz passando por um estádio intermédio, que partilha aspectos da organização rítmica anterior e subsequente, o que faz lembrar as alterações proporcionais da música do século xv. Desenvolveu também uma técnica de exposição de vários temas, cada um dos quais rigorosamente individualizado, em particular na organização rítmica, inspirando-se em parte nas colagens de citações de hinos famosos e a música popular que Ives utilizava nas suas peças. O primeiro quarteto de cordas (1950-1951) é exemplar neste aspecto, bem como na presença de um dispositivo unificador ao longo de toda a obra: um conjunto de quatro notas (e respectivas transposições), *Mi-Fá-Soljt-Lái,* exposto logo no início. Esta combinação é conhecida como o *tetracorde de todos os intervalos,* pois é possível, por permuta, obter a partir dele todos os intervalos. O duplo concerto para piano e cravo (1961) é uma das obras mais acessíveis deste compositor extremamente intelectual.

Os principais representantes do nacionalismo na música da América Latina foram Heitor Villa-Lobos (1887-1959), do Brasil, e Silvestre Revueltas (1898-1940) e Carlos Chavez (1899-1978), do México. As obras mais conhecidas de Villa-Lobos são uma série de composições para diversas combinações vocais e instrumentais, genericamente denominados *choros,* que utilizam ritmos e sonoridades brasileiras. Entre as obras de Chavez merecem referência especial a *Sinfonia índia* (1936) e o concerto para piano (1940). Dentro da geração mais recente de compositores latino-americanos, um nome importante é o do argentino Alberto Ginastera (1916-1983), cuja ópera *Bomarzo* despertou grande interesse aquando das primeiras representações, em 1967.

## Neoclassicismo e movimentos afins

Os efeitos das experiências iniciadas nos primeiros anos do século continuaram a fazer-se sentir no período entre guerras. Muitos compositores (incluindo a maior parte dos que referimos na primeira parte deste capítulo) procuraram, de várias formas e em diferentes graus, absorver as novas descobertas sem perderem o contacto com a tradição; mantiveram-se fiéis a alguns elementos familiares do passado — os centros tonais (que muitas vezes são definidos, ou a que se faz alusão de formas inteiramente novas), a configuração melódica, o movimento das ideias musicais orientado para um determinado objectivo, por exemplo —, ao mesmo tempo que adoptavam elementos novos e desconhecidos. Dois compositores que ilustram estas tendências em França são Arthur Honegger e Darius Milhaud.

**HONEGGER** (1892-1955) — De ascendência suíça, mas nascido em França e residente em Paris a partir de 1913, distinguiu-se pela sua música dinâmica e gráfica, caracterizada pelas melodias de pequeno fôlego, pelos fortes ritmos *ostinato,* pelas cores

**Cronologia**

1939: Segunda Guerra Mundial (até 1945).
1944: Copland, *Appalachian Spring.*
1945: Benjamin Britten, *Peter Grimes.*
1946: Arthur Miller (1916-), *Morte de um Caixeiro Viajante.*
1951: JohnCage, *Music of Changes;* Gian Carlo Menotti (1911-), *Amahl e os Visitantes Nocturnos,* ópera para televisão.
1955: Boulez, *Le Marteau sans maître.*
1956: Karlheinz Stockhausen, *Gesang der JUnglinge.*
1957: Leonard Bernstein, *West Side Story.*
1959: Guenther Schuller, *Sete Estudos sobre Temas de Paul Klee.*
1961: Earle Brown, *Available Forms 1.*
1962: Concílio Vaticano II.
1963: assassínio do presidente J. F. Kennedy.
1967: The Beatles, *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band.*
1969: primeiros homens na Lua; festival de Woodstock.
1970: George Crumb, *Ancient Voices of Children;* Charles Reich (1928-), *The Greening of America.*
1973: fimdaintervençãoamericananoVietname.
1974: demissão do presidente Nixon.
1976: Philip Glass, *Einstein on the Beach.*
1978: Penderecki, *Paradise Lost.*
1979: estreia da versão integral de *Lulu,* de Berg.
1980: publicação do *New Grove Dictionary,* dirigido por Stanley Sadie.
1981: David del Tredici, *Happy Voices,* na inauguração do Louise M. Davies Symphony Hall, em S. Francisco.

audaciosas e pelas harmonias dissonantes. O compositor francês de cujo estilo mais se aproxima é Florent Schmitt. O «andamento sinfónico» *Pacific 231,* de Honegger, onde o compositor procurou, não imitar o som, mas sim traduzir em música a impressão visual e física de uma locomotiva em andamento, foi saudado, em 1923, como um exemplo espectacular de música programática modernista. As suas principais obras orquestrais são as cinco sinfonias (1931-1951).

Honegger tornou-se mundialmente famoso com a estreia em forma de concerto (1923) da oratória *Rei David,* que fora originalmente apresentada ao público numa versão cénica dois anos antes. Esta obra marca a ascensão de um novo e importante género musical no segundo quartel do século xx, um misto de oratória e ópera. O êxito que *Rei David* conheceu junto do público poderá ter-se ficado a dever em parte ao facto de os coros serem fáceis de cantar (foram inicialmente escritos para

amadores), os esquemas rítmicos e formais serem convencionais, as raras ousadias harmónicas se combinarem com a familiar escrita diatónica consonante e a acção unificada — a ligação entre as cenas, na versão de concerto, é assegurada por um narrador — ser ilustrada por música de uma grande vivacidade descritiva e espontaneidade melódica.

De proporções mais grandiosas — com cinco partes faladas, cinco solistas, coro misto (que tanto canta como fala), coro de crianças e grande orquestra — é *Jeanne d'Arc au bûcher (Joana d'Arc na Fogueira,* 1938), uma elaborada oratória-drama sobre um texto de Paul Claudel, com música, onde o canto gregoriano, as melodias de dança e o folclore medieval e moderno se conjugam com a linguagem dissonante e colorida de Honegger; a coesão da obra, no entanto, é assegurada mais pela força dramática do que pela arquitectura musical.

**DARIUS MILHAUD** (1894-1974) — Natural de Aix-en-Provence, criou uma graciosa evocação da sua região natal com a *Suite Provençale,* para orquestra (1937), que inclui melodias do compositor do início do século xvin André Campra. Milhaud escreveu uma enorme quantidade de música, dando mostras de uma produtividade pouco comum no século xx. A sua obra inclui peças para piano, música de câmara (os dezoito quartetos de cordas são particularmente notáveis), *suites,* sonatas, sinfonias, música para filmes, bailados, canções, cantatas e óperas. Há um grande contraste entre a frivolidade, o humor e a sátira dos bailados *Le Boeuf sur le toit (O Boi no Telhado,* 1919) ou *Le Train bleu (O Comboio Azul,* 1924) e a gravidade cósmica da ópera-oratória *Christophe Colomb* (1928, texto de Paul Claudel) ou a devoção da música para o *Serviço Religioso* judaico (1947). Milhaud foi um artista clássico pelo temperamento, pouco dado às teorias ou aos sistemas, mas infinitamente receptivo aos mais diversos tipos de estímulos, que nele se convertem espontaneamente em expressão musical: as melodias e os ritmos folclóricos brasileiros, por exemplo, nas danças orquestrais (mais tarde arranjadas para piano) *Saudades do Brasil* (1920--1921). Os saxofones, as sincopas do *ragtime* e as terceiras dos *blues* desempenham um papel relevante no bailado *La Création du monde (A Criação do Mundo,* 1924). A música de Milhaud é essencialmente lírica, um misto de ingenuidade e engenho, clara e lógica na forma, dirigindo-se ao ouvinte como uma afirmação objectiva e não como uma confissão pessoal.

Um processo técnico que surge recorrentemente em Milhaud, como em muitos outros compositores contemporâneos (por exemplo, o holandês Wilhelm Pijper, 1894-1927) é a *politonalidade* — música escrita em duas ou mais tonalidades ao mesmo tempo, como no exemplo 20.7, *a)* —, onde duas linhas melódicas e dois planos harmónicos, cada qual na sua tonalidade, soam simultaneamente.

Para ilustrarmos este aspecto do estilo de Milhaud tomemos duas passagens [exemplo 20.7, *b)]* do andamento lento do décimo segundo quarteto (1945). Os motivos iniciais do andamento, explorando a sonoridade de segundas e terceiras contra uma pedaleira de dominante em *Lá* maior, formam o tema da *coda:* dois compassos politonais *(Lá-Sol-Ré-Mi/'),* seguidos de uma passagem diatónica em *Lá* com a quarta sustenida lídia, e cadência final com um choque momentâneo de terceira menor e maior.

É nas óperas que Milhaud revela todos os recursos do seu estilo. Além da música para as traduções de Claudel de três peças de Ésquilo (composta entre 1913 e 1924),

*Exemplo 20.7—Politonalidade nas obras de Darius Milhaud*

***a) Saudades do Brasil*, n.º 4, *Copacabana***

**6) Quarteto de cordas n." 12, segundo andamento**

as obras que Milhaud escreveu neste género foram as seguintes: *Les Malheurs d'Orphée (Os Infortúnios de Orfeu,* 1924), *Le Pauvre matelot (O Pobre Marinheiro,* 1926), sobre um libreto de Jean Cocteau; três *opéras minutes,* com uma duração de aproximadamente dez minutos cada uma, sobre paródias de mitos clássicos (1927); as óperas formalmente mais convencionais *Maximilien* (1930), *Médée* (1938) e *Bolivar* (1943); a ópera bíblica *David,* encomendada para as comemorações do 3.° milénio de Jerusalém como capital do reino de David e estreada em versão de concerto em Jerusalém no ano de 1954. Todas as óperas de Milhaud estão organizadas em complexos cénicos distintos, com árias e coros, e são as vozes, e não a orquestra, o principal centro de interesse.

**FRANCIS POULENC** — As composições de Francis Poulenc (1899-1963), quase todas em formas breves, conjugam a graça e o espírito da canção popular parisiense, um dom especial para a imitação satírica, a fluência melódica e um estilo cativante. A ópera cómica *Les Mamelles de Tiresias (Os Seios de Tirésias,* 1940) é disto um bom exemple Mas nem todas as obras são frívolas, longe disso. O *Concert champêtre,* para cravo ou piano e pequena orquestra (1928), é uma obra neoclássica, na linha de Rameau e Domênico Scarlatti; entre as suas composições contam-se ainda uma missa em *Sol* para coro *a cappella* (1937), vários motetes e outras obras obras corais. Poulenc é muito admirado como compositor de canções. A sua ópera séria em três actos *Dialogues des Carmélites* (1956) é uma peça extremamente conseguida sobre um excelente libreto de Georges Bernanos.

**PAUL HINDEMITH** (1895-1963) — Foi uma figura importante não apenas como compositor, mas também como professor e teórico. O seu *Tratado de Composição Musical*[2] apresenta ao mesmo tempo um sistema de composição e um método analítico. O seu trabalho como professor — na Escola de Música de Berlim (1927-1937), na Universidade de Yale (1940-53) e na Universidade de Zurique a partir de 1953 — influenciou toda uma geração de músicos e compositores.

Hindemith considerava-se antes de mais um músico praticante. Violinista e violetista experiente, quer a solo, quer integrado numa orquestra ou num conjunto, aprendeu ainda a tocar muitos outros instrumentos. Mais jovem do que Schoenberg, Bartók e Stravinsky, não passou na juventude por qualquer fase romântica ou impressionista, antes mergulhou desde o início, logo com as primeiras composições publicadas, no mundo confuso e desconcertante da nova música alemã da década de 20. É importante referir que o compositor veio, vinte e cinco anos mais tarde, à luz de uma concepção diferente da tonalidade, a reformular as três principais obras desta década. São elas um ciclo de canções para soprano e piano sobre poemas de R. M. Rilke, *Das Marienleben (A Vida de Maria,* 1923), a ópera trágica expressionista *Cardillac* (1926) e a ópera cómica *Neues vom Tage (Notícias do Dia,* 1929). Entre as obras que compôs neste período contam-se também quatro quartetos de cordas e outra música de câmara.

Na década de 30 uma nova atmosfera, mais emotiva, quase romântica, começou a transparecer na sua obra, a par de um contraponto linear menos dissonante e de uma organização tonal mais sistemática [comparem-se os exemplos 20.8, *a)* e *b)].* Entre as composições desta década contam-se a ópera *Mathis der Maier (Matias, o Pintor,* 1934-1935, estreada em Zurique em 1938) e a sinfonia *Mathis der Maier* (1934), provavelmente a mais conhecida de todas as obras de Hindemith, composta enquanto trabalhava no libreto da ópera. Também deste período são as três sonatas para piano (1936), uma sonata para piano a quatro mãos (1938), os bailados *Nobilíssima visione* (1938, sobre S. Francisco de Assis) e *Os Quatro Humores* (1940) e a sinfonia em *Mi* (1940).

O libreto de *Mathis der Maier,* da autoria do próprio Hindemith, baseia-se na vida de Matthias Grunewald, pintor do famoso retábulo de Isenheim. (O retábulo encontra-se hoje no Musée d'Unterlinden, em Colmar, Alsácia, França.) Composta

[2] Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz,* 2 vols., 1937, 1939, trad, de Arthur Mendel, sob o ti'tulo *The Craft of Musical Composition,* Nova Iorque, Associated Music Publishers, 1942, ed. rev. 1945, 3.° vol., 1970, dir. Andres Briner, P. Danier Meier e Alfred Rubeli, Mogüncia, Schott, 1970.

Concerto dos Anjos, *do retábulo de Isenheim pintado por Matthias Grunewald. Esta imagem inspirou o primeiro andamento da sinfonia* Mathis der Maler, *de Hindemith. e a Sechstes Bild (sexta cena, NAWM 161), da ópera do mesmo nome, baseada em episódios da vida do pintor (Colmar, Musée d'Unterlinden)*

na Alemanha dos anos 30, onde Hindemith foi perseguido pelo governo nazi, a ópera é uma tomada de posição filosófica sobre o papel do artista em momentos de crise. No libreto Mathis deixa o estúdio para se juntar aos camponeses, revoltados contra os nobres, na guerra dos camponeses de 1525.

Boa parte da música de Hindemith foi escrita com objectivos pedagógicos. O título *Klaviermusik: Übung in drei Stücken (Música para Piano: Exercício em Três Peças,* 1925) faz lembrar a *Clavier-Übung,* de Bach. Análogo a *O Cravo Bem Temperado* é o *Ludus tonalis (Jogo Tonal,* 1942), para piano: com o subtítulo «Estudos de contraponto, organização tonal e piano», compõe-se de doze fugas (uma em cada tonalidade), com interlúdios modulantes, um prelúdio *(Dó-Fái)* e um poslúdio *(Fái-Dó).*

*Exemplo 20.8 — Exemplos de harmonia em Hindemith*

***a)* Quarteto n." 4, andamento lento**

**NAWM 161 — PAUL HINDEMITH,** *Mathis der Maier,* **CENA 6**

Esta cena ilustra bem a capacidade de Hindemith para evocar a intensidade dos sentimentos que o pintor deixa transparecer no seu políptico e o seu profundo empenhamento na defesa dos direitos do povo alemão oprimido. O prelúdio a esta cena, originalmente composto como terceiro andamento da sinfonia *Mathis der Maier, é* tocado com o pano descido e faz-se de novo ouvir quando Mathis, desesperado com a derrota dos camponeses, é atormentado por visões semelhantes às do quadro *As Tentações de Santo António.* Ao chegar ao primeiro tempo do quarto compasso, já todas as notas da escala cromática foram utilizadas pelo menos uma vez, como se se tratasse de uma composição dodecafónica, mas não o é, embora a linha melódica nervosa, atormentada, seja um excelente exemplo da música do expressionismo alemão [exemplo 20.8, £>)]. Aqui, como noutros pontos da partitura, Hindemith utilizou um método harmónico que ele próprio concebeu e a que chamou «flutuação harmónica». Começa-se com acordes relativamente consonantes e vai-se avançando para combinações com um maior grau de tensão e dissonância, que depois se resolvem quer repentinamente, quer moderando a pouco e pouco a tensão, até se chegar de novo à consonância. Outro bom exemplo desta técnica é o início da sétima cena [exemplo 20.8, c)], que representa Mathis a pintar o enterro de Cristo. O mesmo método é também aplicado na música que introduz o relato de Mathis, onde este descreve a visão de um concerto de anjos destinado a acalmar Regina, filha do chefe morto do

exército dos camponeses, que Mathis conduz a um refúgio seguro na floresta de Odenwald (NAWM 161, ensaio B). Aqui Hindemith volta a dar uma representação musical de uma das tábuas do retábulo *O Concerto dos Anjos* (música baseada no primeiro andamento da sinfonia). Pouco antes de Regina adormecer, os dois cantam o coral *Es sungen drei Engel* («Cantaram três anjos», ensaio 19), sublinhando o já forte clima da época com uma evocação do fervor dos primeiros anos da Reforma. (No final da ópera Mathis reconcilia-se com o seu papel de artista graças à intervenção do seu patrono, o cardeal Alberto de Brandeburgo, que lhe aparece numa visão sob a aparência de S. Paulo convertendo António — tema de outro quadro de Grunewald — e lhe mostra que a excelência artística é, por si só, um objectivo digno e válido.)

Entre as composições posteriores a 1940 refiram-se o quinto e o sexto quartetos (1943, 1945), as *Metamorfoses Sinfónicas,* sobre temas de Weber (1943), um *requiem* sobre um texto de Whitman *(When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd)* e outras obras corais, a nova versão do ciclo *Marienleben* (1948) e a ópera *Die Harmonie der Welt (A Harmonia do Universo).* Hindemith começara a escrever esta ópera na década de 30, mas pusera-a de parte ao chegar aos Estados Unidos, pois não parecia haver qualquer hipótese de levar a obra à cena nessa altura. Em 1952 compôs uma sinfonia orquestral em três andamentos sobre o tema e depois continuou a trabalhar na ópera, que veio, finalmente, a ser estreada em Munique em 1957. Entre as últimas obras de Hindemith destacam-se um octeto para clarinete, fagote, trompa, violino, duas violas, violoncelo e contrabaixo, vários belos madrigais, uma despretensiosa ópera em um acto, *The Long Christmas Dinner* (sobre um texto de Thornton Wilder, 1961), e uma missa para coro a *cappella,* estreada na Piaristenkirche de Viena em Novembro de 1963.

A obra de Hindemith é tão versátil e quase tão abundante como a de Milhaud. Hindemith foi, em meados do século xx, um representante da mesma tradição alemã cosmopolita em que se enquadram Schumann, Brahms e Reger; entre as restantes influências que marcaram a sua obra destacam-se as de Debussy, Bach, Haendel, Schütz e dos compositores de *Lied* alemães do século xvi.

**MESSIAEN** — Olivier Messiaen foi uma figura importante, única, impossível de classificar dentro do panorama musical de meados do século xx. Nascido em Avignon em 1908, Messiaen estudou órgão e composição em Paris e tornou-se professor do Conservatório desta cidade em 1942. Entre os seus muitos alunos notáveis merecem referência especial os nomes de Pierre Boulez e Karlheinz Stockhausen, figuras de proa dos novos movimentos musicais das décadas de 50 e 60, bem como o do italiano Luigi Nono (1924-), o do holandês Ton de Leeuw (1926-) e os de muitos compositores importantes da mesma geração.

O facto de nenhum dos alunos de Messiaen se ter limitado a imitar o seu estilo constitui um tributo à qualidade do seu ensino; cada um deles, muito embora reconhecendo a sua dívida em relação aos ensinamentos recebidos, seguiu o próprio caminho. Messiaen não foi, por conseguinte, o fundador de uma escola de composição no sentido vulgar do termo. As suas composições da década de 30, em particular as peças para órgão, foram em toda a parte objecto de uma atenção favorável; as obras dos anos 40 e 50, em contrapartida, são menos conhecidas. Na música que escreveu depois de i960 Messiaen continuou a cultivar um estilo extremamente pessoal, distanciando-se cada vez mais das grandes correntes «progressivas» da segunda metade do século.

As primeiras obras de Messiaen caracterizam-se por uma integração perfeita entre a mais ampla expressividade emotiva, de tom profundamente religioso, e um controle intelectual minuciosamente organizado.

A obra do compositor é enriquecida pela descoberta contínua de novos sons, novos ritmos e harmonias e novas formas de relação entre a música e a vida — a vida nos domínios natural e espiritual (sobrenatural), entre as quais há uma continuidade ou uma ligação sem falhas. A sua linguagem musical traz a marca de antepassados musicais tão diferentes como Debussy, Scriabin, Wagner, Rimsky-Korsakov, Monteverdi, Josquin e Pérotin. Além disso, Messiaen é também poeta (escrevia ele próprio os textos das obras vocais), um estudioso da poesia grega e um notável ornitólogo amador.

NAWM 155 — OLIVIER MESSIAEN, *Méditations sur le mystére de la Sainte Trinité:* **4, VIF**

Um complexo sistema de equivalências verbais e gramaticais atravessa estas *Meditações sobre o Mistério da Santíssima Trindade* para órgão, compostas em **1969.** A quarta meditação, precedida da indicação *vif,* constitui uma boa introdução à música de Messiaen. **O** material temático recorrente compõe-se, em parte, do chamamento de várias aves: o grito rouco e sincopado do picapau negro, a voz do melro, o pio da coruja de Tengmalm, semelhante ao som de um sino, a voz melodiosa do tordo. Além disso, há o motivo que representa o verbo auxiliar *ser,* com que se inicia, na parte do Pai, um diálogo entre as pessoas da Trindade. Este motivo visa sublinhar o «ser», a existência, de Deus. Estes elementos combinam-se em secções extremamente subjectivas e ritmicamente livres, utilizando diversas combinações de registos do órgão.

Além de numerosas obras para piano e para o seu instrumento, o órgão, contam-se entre as principais composições de Messiaen um *Quatuor pour la fin du temps,* para violino, clarinete, violoncelo e piano, tocado pela primeira vez pelo compositor e por três outros presos de um campo de detenção militar alemão em 1941, *Trois petites liturgies pour la présence divine,* para coro uníssono de vozes femininas e pequena orquestra (1944), a sinfonia *Turangalíla,* em dez andamentos, para grande orquestra (1948), *Cirtq rechants,* para coro misto sem acompanhamento (1949), e *Chronochromie,* para orquestra (1960).

Com uma textura predominantemente rica e homofónica, a música de Messiaen tem um carácter marcadamente pessoal, que resulta, em parte, de determinados processos técnicos especiais, como as escalas octatónicas (escalas de oitava com oito notas, onde alternam os tons e os meios-tons), as pedaleiras rítmicas próximas da issorritmia, a fuga aos compassos regulares, as complexas acumulações verticais de sons, incorporando os sons parciais de uma fundamental, e texturas densas e complexas[3].

## Stravinsky

Abordamos agora a obra de um compositor que, no decurso da sua longa carreira, participou nalgumas das tendências musicais mais relevantes da primeira metade do século xx: Igor Stravinsky. Stravinsky deu, aliás, um impulso importante a algumas

[3] Estes processos são pormenorizadamente descritos na obra de Messiaen *The Technique of My Musical Language,* Paris, **1944,** trad, de John Satterfield, Paris, Leduc, **1956.**

destas tendências e exerceu uma enorme influência sobre três gerações de compositores. Nascido na Rússia em 1882, partiu para Paris em 1911, viveu na Suíça a partir de 1914, de novo em Paris desde 1920, na Califórnia a partir de 1940 e em Nova Iorque de 1969 a 1971, ano em que morreu. As principais composições da sua primeira fase foram três bailados encomendados por Sergei Diaghilev (1872-1929), fundador e director do Ballet Russo, que desde a sua primeira temporada em Paris, em 1909, se tornou durante vinte anos uma verdadeira instituição europeia, atraindo os serviços dos maiores artistas da época. Para Diaghilev e para o público parisiense, Stravinsky escreveu *O Pássaro de Fogo* (1910), *Petruchka* (1911) e *Le Sacre du printemps (A Sagração da Primavera,* com o subtítulo «Imagens da Rússia pagã», 1913).

**PRIMEIRAS OBRAS** — *O Pássaro de Fogo* filia-se na tradição nacionalista rusca e tem a mesma orquestração rica e sensual do mestre de Stravinsky, Rimsky-Korsakov. *Petruchka,* rico em melodias e em texturas polifónicas do folclore russo, apresenta um elemento de *verismo* nas cenas e personagens carnavalescas, enquanto os ritmos vivos, as cores orquestrais garridas e brilhantes e a textura leve e contrapontística apontam já para terrenos que Stravinsky viria mais tarde a explorar. *Le Sacre* é, sem dúvida, a obra mais famosa do início do século xx. A estreia provocou em Paris um enorme tumulto (v. vinheta), embora a longo prazo esta obra, juntamente com *O Pássaro de Fogo* e *Petruchka,* tenha sido mais aplaudida pelo público do que as ulteriores composições de Stravinsky.

Os ouvintes consideraram, na altura da estreia, que era o cúmulo do primitivismo; Cocteau chamou-lhe «pastoral do mundo pré-histórico.» A sua novidade consistiu não apenas nos ritmos, mas mais ainda nos efeitos orquestrais e combinações de acordes então inéditas, na lógica implacável e na força telúrica com que todos estes elementos se conjugavam.

Q ^ 2 )

**STRAVINSKY RECORDA A ESTREIA DE *Le Sacre du printemps* EM 29 DE MAIO DE 1913**

*Como é do conhecimento de todos, a estreia de* Le Sacre du printemps *procovou um enorme escândalo. Por estranho que pareça, no entanto, eu próprio não estava preparado para tal explosão. As reacções dos músicos durante os ensaios não me faziam antever nada de semelhante e o espectáculo cénico não parecia de molde a suscitar um tumulto...*

*Logo desde o início do espectáculo começaram a fazer-se ouvir alguns protestos, ainda raros, contra a música. Depois, quando subiu o pano, revelando o gruo de Lolitas de joelhos metidos para dentro e longas tranças a pular para baixo e para cima* [Danses des adolescentes], *rebentou a tempestade. Atrás de mim, várias pessoas começaram a gritar* Ta guele! *[Cada a boca!] Ouvi Florent Schmidt berrar:* Taisez-vous, garces du seizième *[Calem-se, vacas do* seizième7; *as* garces do seizième arrondissement *[o bairro residencial mais elegante de Paris] eram, é claro, as senhoras mais elegantes de Paris. A gritaria continuou, no entanto, e alguns minutos depois saí da sala, num acesso de fúria... Cheguei irritadíssimo aos bastidores, onde vi Diaghilev a acender e a apagar as luzes do teatro, num último esforço para calar a sala. Passei o resto do espectáculo nos bastidores, atrás de Nijinsky, a segurar-lhe a cauda do fraque, enquanto ele, de pé em cima de uma cadeira, gritava números para os dançarinos, como um timoneiro.*

**Stravinsky, *Expositions and Developments,* Nova Iorque, Doubleday, 1962, pp. 159-164.**

1913-1923 — As restrições forçadas dos anos de guerra, a par do impulso interior de Stravinsky para seguir novos caminhos, levaram a uma mutação estilística que se evidenciou entre 1913 e 1923. Entre as composições deste período contam-se peças de música de câmara, peças breves para piano, canções, os bailados *L'Histoire du soldat* (1918), *Les Noces* (1917-1923) e *Pulcinella* (1919-1920) e o octeto para instrumentos de sopro (1922-1923). A característica mais óbvia destas peças é o abandono da grande orquestra, substituída por pequenas combinações de instrumentos: para *L'Histoire,* pares de instrumentos solistas (violino e contrabaixo, clarinete e fagote, cornetim e trombone) e uma bateria de percussão tocada por uma pessoa; para *Les Noces,* quatro pianos e percussão; para *Pulcinella,* uma pequena orquestra com as cordas divididas em *concertino* e *ripieno. Ragtime* e *Piano Rag* são exemplos precoces do interesse de Stravinsky pelo *jazz* [interesse que voltaria a manifestar-se mais tarde em obras como o *Ebony Concerto* (1945) e que se reflecte também na instrumentação e nos ritmos de *L'Histoire}. Pulcinella* é um prenuncio da fase neoclássica de Stravinsky, de que o octeto constitui um excelente exemplo, particularmente apropriado ao estudo desta fase da obra do compositor. Seguem-se ao octeto um concerto para piano e instrumentos de sopro (1924), uma sonata para piano (1924) e a serenata em *Lá* para piano (1925).

*Frontispício desenhado por Picasso para* Ragtime *(arranjo para piano, publicado por J. & W. Chester, Londres, 1919) (colecção de G. S. Frankel)*

O **NEOCLASSICISMO DE STRAVINSKY** — *Neoclássico* é a etiqueta que habitualmente se aplica ao estilo de Stravinsky no período que vai do octeto até à ópera *The Rake's Progress* (1951). O termo designa igualmente uma tendência mais vasta desta época, de que Stravinsky talvez seja o melhor expoente e o grande inspirador, mas que também se evidencia, em maior ou menor grau, na obra da maioria dos compositores contemporâneos (incluindo Schoenberg). Neste sentido, o neoclassicismo pode ser definido como uma adesão aos princípios clássicos do equilíbrio, da frieza, da objectividade e da música absoluta (por oposição a programática), princípios que têm por corolários a economia de meios, a textura predominantemente contrapontística e as harmonias, não só cromáticas, como também diatónicas; a música neoclássica recor-

re ainda por vezes à imitação, à citação ou alusão a melodias ou características estilísticas de compositores mais antigos, como sucede na *Pulcinella,* de Stravinsky, construída sobre temas atribuídos a Pergolesi, ou no bailado *Le Balser de la fée (O Beijo da Fada,* 1928), baseado em temas de Tchaikovsky.

E claro que a ideia de renovar uma arte através de um regresso aos princípios e aos modelos de épocas anteriores não era nova; foi uma das ideias-chave do Renascimento, e não houve época em que os compositores não recorressem algumas vezes intencionalmente aos estilos mais antigos. Mas o neoclassicismo do século xx teve duas características especiais: em primeiro lugar, foi sintoma de uma procura de princípios ordenadores, por um caminho diferente do de Schoenberg, numa reacção à dissolução formal do romantismo e ao caos aparente dos anos 1910-1920; em segundo lugar, os compositores tinham agora (o que nunca antes acontecera) um conhecimento aprofundado de muitos estilos do passado e estavam plenamente conscientes do uso que deles faziam.

Stravinsky contribuiu com duas longas composições para o reportório coral: a ópera-oratória *Oedipus rex (Édipo Rei,* 1927), sobre uma tradução latina da adaptação da tragédia de Sófocles por Cocteau, para solistas, narrador, coro masculino e orquestra, e a *Sinfonia dos Salmos* (1930), para coro misto e orquestra, sobre textos latinos a partir da *Vulgata.* Stravinsky recorreu ao latim porque o facto de se tratar de uma língua convencional, ritualizada, lhe dava a liberdade de se concentrar, como ele próprio dizia, nas suas qualidades «fonéticas». *Oedipus* é uma obra escultural, estática, monolítica, de grande intensidade, na forma estilizada. A *Sinfonia dos Salmos* é uma das grandes obras do século xx, uma obra-prima de invenção, arquitectura musical e devoção religiosa.

Enquadram-se também na atracção de Stravinsky pelos temas clássicos o bailado *Apollon musagète (Apolo, Chefe das Musas,* 1928) e o bailado-melodrama *Persephone (*1934), o primeiro para orquestra de cordas e o segundo para orquestra normal e declamador, tenor solista, coro misto e coro infantil. Entre as obras de música de câmara contam-se, além do octeto, um *Duo Concertam,* para violino e piano (1932), um concerto para dois pianos (1935), o *Concerto de Dumbarton Oaks,* em *Mi* (1938), e o *Concerto de Basileia,* em *Ré* (1946), ambos para orquestra de câmara. Já o *Capriccio,* para piano e orquestra (1929), e o concerto para violino (1931) utilizam os recursos orquestrais normais. A sinfonia em *Dó* (1940) é um modelo de clareza e condensação neoclássicas. A *Sinfonia em Três Andamentos* (1945) é mais agitada e dissonante, fazendo lembrar algumas características do *Sacre.* O segundo andamento é dos mais deliberadamente clássicos dentro das obras desta fase. Compõe-se, em grande parte, de melodias diatónicas, muitas vezes duplicadas em sextas paralelas, decoradas com grupetos e trilos e homofonicamente acompanhadas. A longa linha melódica e as suas elaborações em tercinas fazem lembrar Bellini, cujo talento melódico Stravinsky tanto admirava.

O tema da ópera *The Rake's Progress* (1951) foi inspirado pelas gravuras de Hogarth; o libreto é de W. H. Auden e Chester Kallman. Na ópera Tom Rakewell desiste de casar com Anne Trulove e de trabalhar para o pai desta, preferindo tentar fazer fortuna em Londres sob a protecção de Nick Shadow, o diabo disfarçado, que se oferece para ser criado de Tom durante um ano. Tom inicia-se em todos os vícios da grande cidade e acaba por casar com Baba the Turk, a mulher de barbas do circo. Anne tenta por duas vezes fazê-lo mudar de vida; embora não o consiga, dá-lhe sorte no jogo de

cartas, que, decorrido o ano do prazo, decidirá da sorte de Tom (cena em NAWM 163). Tom ganha, e Nick some-se na campa destinada a Tom, mas, antes de Nick desaparecer, o diabo condena Tom à loucura, que o levará à morte num manicômio.

**NAWM 163 — STRAVINSKY,** *The Rake's Progress:* **IH ACTO, CENA** 2

Nesta obra Stravinsky, de harmonia com a época em que decorre a intriga, adoptou a convenção setecentista dos recitativos, árias e conjuntos. A cena do jogo de cartas começa com um prelúdio formal, a que se segue um dueto entre Rakewell e Shadow, introduzido por um *ritornello* de cinco compassos no estilo barroco, em que duas flautas tocam em terceiras sobre harpejos de clarinete e um pseudobaixo contínuo. O *ritornello* volta a ouvir-se depois de Tom declarar, com voz trémula, «como é escuro e horrível este lugar», perguntando a Nick por que motivo o levou a um cemitério. Cada um dos homens é caracterizado pela orquestra, Tom por uma figura ponteada *quasi-ostinato* nos baixos, Nick por harmónicos *pizzicato* sobre um bordão no baixo. Instantes antes de o relógio dar a meia-noite Nick, em recitativo acompanhado pelo cravo, oferece a Tom a oportunidade de jogar a vida às cartas.

O dueto que se segue é também acompanhado principalmente pelo cravo, mas há recitativos, do tipo do recitativo *obbligato,* que requerem a participação do naipe de instrumentos de sopro ou de cordas da orquestra (exemplo 20.9). A linha vocal de Rakewell está cheia de grupetos e *appoggiaturas* mozartianos e é acompanhada por acordes quebrados em ritmo rigorosamente regular. O acompanhamento tem um sabor bitonal, mas é analisável como sendo construído a partir do tricorde *Fá-Fáf-Lá* (uma terceira maior-menor), replicado uma quinta mais acima, e de transposições deste conjunto de seis notas. Shadow reconhece a derrota numa breve ária estrófica / *burn,* (Eu ardo) em que toda a orquestra retoma o ritmo ponteado e em trémulo anteriormente reservado a Tom. Agora é a vez de Rakewell cantar sobre um bordão, em tom demente, uma simples cantiga triádica, ao mesmo tempo que espalha ervas sobre os cabelos, julgando coroar-se de rosas.

*Exemplo 20.9— Igor Stravinsky,* The Rake's Progress: *//; acto, cena 2, dueto,* My heart is wild with fear

**ÚLTIMAS OBRAS DE STRAVINSKY** — O austero estilo «neogótico» da missa (1948) para coro misto com quinteto duplo de madeiras e metais faz dela uma obra de transição entre a *Sinfonia dos Salmos* e o *Canticum sacrum,* para tenor e barítono solistas, coro e orquestra, composto «em honra de S. Marcos» e cantado pela primeira vez na basílica de S. Marcos, em Veneza, no ano de 1956. Em certas partes do *Canticum sacrum* e de outras composições da década de 50 (incluindo o septeto, 1953, a canção *In memoriam Dylan Thomas,* 1954, o bailado *Agon,* 1954-1957, o *Threni,* 1958, para vozes e orquestra, sobre textos das «Lamentações de Jeremias»), Stravinsky, muito gradual e judiciosamente, mas de forma extremamente eficaz, adaptou aos próprios objectivos as técnicas da escola Schoenberg-Webern — técnicas que viria a explorar ainda mais em *Movements* (1959) e nas *Variações Orquestrais* (1964).

**O ESTILO DE STRAVINSKY** — Num breve resumo não nos é possível dar conta do estilo de Stravinsky em toda a sua diversidade e unidade. Apenas podemos chamar a atenção para algumas características distintivas, sublinhando, ao mesmo tempo, que os ritmos, as harmonias, o colorido e todos os restantes aspectos do estilo de Stravinsky são inseparáveis da música viva; o estudante deverá ouvir e analisar estas características no seu contexto, nas próprias obras, e, ao fazê-lo, apurará a sua percepção dos pormenores.

*Ritmo:* o nosso século deu um passo importante ao libertar o ritmo da «tirania da barra de compasso», ou seja, da regularidade dos conjuntos de duas ou três unidades com acentuações fortes e fracas, e onde os acentos fortes tendiam a coincidir com as mudanças de harmonia. Stravinsky recusa muitas vezes a barra de compasso, introduzindo um esquema rítmico irregular depois de ter estabelecido um esquema regular e regressando de tempos a tempos a esse ritmo regular [exemplo 20.10, *a),* do *Sacre,* andamento completo em NAWM 147]. O compasso regular pode manter-se numa das vozes, contrastando com o esquema irregular de outra voz [exemplo 20.10, *b)*], ou podem combinar-se dois ritmos diferentes [exemplo 20.10, c)]. Um motivo rítmico pode mudar de sítio dentro do compasso [exemplo 20.10, *d)].* O ritmo do início do último andamento do *Sacre* parece muito irregular quando olhamos para a partitura, mas soa regular ao ouvido; na realidade, organiza-se de forma relativamente simétrica em torno do motivo que aparece oito vezes [exemplo 20.10, *e)].* Em quase todas as composições da fase neoclássica de Stravinsky encontramos estruturas rítmicas tão subtis como a do exemplo 20.10, *f)*. É particularmente fascinante o modo como o compositor adensa e depois abre as harmonias, desarticula e recompõe

os ritmos, numa longa pulsação de tensão e abrandamento antes de uma cadência importante: ouçam-se os finais do octeto, o terceiro e o quarto andamentos da sinfonia em *Dó* e o *Sanctus* da missa.

*Exemplo 20.10 — Exemplos dos ritmos de Stravinsky*

***a) Le Sacre du printemps, augures printanniers***

J=50

***b) L'Histoire du soldat,*** cena 1

J=ioo

c) ***Petruchka,*** i parte

íí) ***Sinfonia dos Salmos,*** último andamento

J = 80

e) ***Sacre du printemps, danse sacrale***

J =126

(a mesma estrutura de compassos que em /t)

/) Sinfonia em *Dó*, segundo andamento

. =78

Outro aspecto característico do ritmo de Stravinsky é o uso que o compositor faz das pausas — umas vezes uma simples separação entre acordes, outras uma respiração no tempo forte, imediatamente antes do começo de uma frase, outras ainda uma pausa retórica que acumula tensão na progressão para um clímax, como, por exemplo, no segundo andamento e no interlúdio entre o segundo e o terceiro andamentos da *Sinfonia em Três Andamentos.*

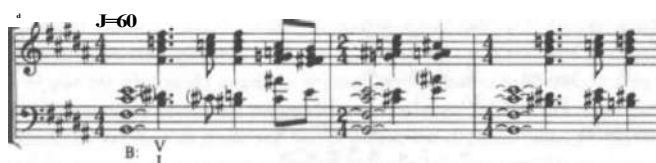
*Harmonia:* a música de Stravinsky organiza-se em torno de centros tonais. Um acorde ambíguo, como o do segundo andamento do *Sacre* [exemplo 20.11, *a),* andamento completo em N A W M 147], pode ser considerado como a combinação de um acorde de *Mi* maior nas cordas graves e de um acorde de *Mi/>* maior com uma sétima menor acrescentada, ou então pode ser visto, conforme um analista recentemente demonstrou, como uma das séries de sete sons mais importantes e mais exaustivamente utilizadas ao longo de todo o *Sacre*[4]. O famoso acorde de *Petruchka* [exemplo 20.11, *b)]* tem sido visto como uma justaposição de duas tonalidades, ou, talvez mais acertadamente, como uma outra aplicação da escala octatónica em *Dó (Dó-Dól-Réi-Mi-¥c4-Sol-Lá-Lái),* com omissão do *Ré#,* ou ainda como duas tríades maiores relacionadas através do trítono[5]. Um tipo de ambiguidade comum na obra de Stravinsky resulta da utilização das terceiras maior e menor de uma tríade, quer simultaneamente, quer imediatamente justapostas [exemplos 20.11, c) e *d)].*

[4] V. Allen Forte, *The Harmonic Organization of The Rite of Spring,* New Haven, Yale University Press, 1978, pp. 35 e segs. e 132 e segs.

[5] V. a analise *in* Pieter van den Toorn, *The Music of Igor Stravinsky,* New Haven, Yale University Press, 1983, pp. 31 e segs.

*Exemplo 20.11 — Exemplos da harmonia de Stravinsky*

***a) Le Sacre du printemps*** ***b) Petruchka*** ***c) Sinfonia em Três Andamentos***

***d) Le Sacre du printemps***

***e) Sinfonia dos Salmos***

O exemplo 20.11, *e),* mostra-nos uma utilização mais subtil da relação entre as terceiras maior e menor: aqui o conflito entre as tonalidades de *Dó* e *Mil'* maior (a terceira menor de *Dó)* resolve-se em *Dó* maior no comp. 7. Este acorde marca ao mesmo tempo a resolução das tendências tonais dos dois andamentos anteriores, respectivamente centrados nas notas *Mi* e *Mil',* as terceiras maior e menor de *Dó.*

A passagem diatónica em *Lá* maior (com um *Fá#* cromático) do exemplo 20.12, *a),* contrasta com a textura mais linear do exemplo 20.12, *b)* (atente-se no motivo assinalado pelas chavetas). Esta passagem é em *Ré* e predominantemente modal (dórica). É uma frase instrumental que se repete por duas vezes, sempre idêntica, como um *ritomello;* no final [exemplo 20.12, *c)]* Stravinsky toma *Sii= Dó* como eixo para uma modulação a partir da dominante *Lá,* depois reexpõe de forma condensada as harmonias do *ritomello* e acrescenta um eco cadenciai, utilizando apenas notas modais e deixando a sétima do modo *(Dói)* com a sua quinta *(Sol)* por resolver no acorde final.

*Exemplo 20.12 — Mais exemplos da harmonia de Stravinsky*

***Sinfonia em Três Andamentosd,*** **copyright 1946, Schott & Co., Londres, copyright renovado, reprodução autorizada por European American Music Distributors Corp., agente exclusivo nos Estados Unidos de Schott & Co., Londres.**

*Orquestração:* uma grande parte das obras de Stravinsky é escrita para agrupamentos instrumentais invulgares. Este é o outro aspecto em que cada nova composição obedece às próprias leis; o colorido faz parte da concepção musical concreta de cada peça. A estranha combinação instrumental de *L'Histoire du soldat* adapta-se idealmente à natureza musical da obra e é inseparável dela; o mesmo acontece com os sombrios solos dos sopros de madeira no início do *Sacre* e com a limpidez mozartiana da orquestra na sinfonia em *Dó.*

O piano desempenha um papel importante e destacado em *Petruchka;* contribui para a cor orquestral (geralmente em combinação com a harpa) em muitas obras posteriores, nomeadamente *Oedipus rex,* a *Sinfonia dos Salmos, Perséphone* e a *Sinfonia em Três Andamentos.* Várias obras da década de 20 não utilizam instrumentos de cordas *(Ragtime, Les Noces,* o octeto, o concerto para piano, as *Sinfonias para Instrumentos de Sopro);* é como se Stravinsky associasse o seu timbre ao sentimentalismo. Os tons quase quentes dos violinos, das violas e dos clarinetes são evitados na *Sinfonia dos Salmos.* Nalgumas das últimas obras os instrumentos agrupam-se de forma antifonal. Na missa dois oboés, um corne inglês e dois fagotes são contrabalançados por duas trompetas e três trombones; a instrumentação do *Canticum sacrum* é análoga, embora mais importante (sete sopros de madeira e oito de metal, a que se somam ainda a harpa, o órgão, as violas e os contrabaixos). A voz de tenor na canção dedicada a Dylan é discretamente acompanhada por instrumentos de cordas solistas com breves *ritornellos* para quarteto de cordas; a canção é enquadrada por

A COMPOSIÇÃO MUSICAL SEGUNDO STRAVINSKY

*A função do criador é fdtrar os elementos que recebe da [imaginação], pois a actividade humana deve impor limites a si própria. Quanto mais controlada, limitada e trabalhada for a arte, mais livre ela é.*

*Eu, por mim, experimento uma espécie de terror quando, no momento de começar a compor, ao deparar com a infinidade de possibilidades que se me apresentam, tenho a sensação de que tudo me é permitido...*

*Terei então de me perder neste abismo de liberdade? A que me agarrarei para escapar à vertigem que se apodera de mim ante a possibilidade deste infinito?... Estou profundamente convicto de que as combinações que têm ao seu dispor doze sons em cada oitava e todas as variedades rítmicas possíveis me prometem riquezas que toda a actividade do génio humano nunca conseguirá esgotar.*

*O que me liberta da angústia em que me mergulha a liberdade sem restrições é o facto de conseguir sempre voltar-me imediatamente para as coisas concretas que aqui estão em causa. A liberdade teórica de nada me serve. Dêem-me alguma coisa finita, definida — matéria que só pode prestar-se à minha operação na medida em que for comensurável com as minhas possibilidades. E essa matéria apresenta-se já com as suas limitações. Eu, pela minha parte, terei de lhe impor as minhas...*

*A minha liberdade consiste, assim, na possibilidade de me mover dentro dos estreitos limites que a mim próprio fixei para cada um dos meus empreendimentos.*

*E vou ainda mais longe: a minha liberdade será tanto maior e mais significativa quanto mais severamente eu limitar o meu campo de acção e mais me rodear de obstáculos. Tudo o que diminua as limitações diminui a força. Quanto mais limitações nos impusermos, mais nos libertaremos das cadeias que acorrentam o espírito.*

**Stravinsky, *Poetics ofMusic,* Cambridge, Mass., Harvard Univesity Press, 1947, pp. 63-65. citação autorizada pelo editor, Harvard University Press.**

um prelúdio e um poslúdio onde as cordas alternam com um quadro de trombones em cânones fúnebres à maneira de corais.

Stravinsky definiu claramente a sua atitude em relação à composição na *Poética da Música:* a liberdade só se alcança através da aceitação dos limites.

## Schoenberg e os seus seguidores

O movimento que, em virtude do seu carácter radical, mais atenções despertou na primeira metade do século xx, teve origem na música do pós-romantismo na Alemanha. A primeira obra importante de Arnold Schoenberg (1874-1951), o sexteto de cordas *Verklarte Nacht* (1899), é num estilo cromático claramente filiado no de *Tristão,* enquanto o poema sinfónico *Pelleas und Melisande* (1903) está mais próximo de Strauss. Com a gigantesca cantata sinfónica *Gurre-Lieder,* para cinco solistas, narrador, quatro coros e grande orquestra (1901, orquestração terminada em 1911), Schoenberg foi ainda mais longe do que Mahler e Strauss na extensão e complexidade da partitura e mais longe do que Wagner na violência romântica da expressão.

Uma nova orientação transparece nas obras da segunda fase de Schoenberg, entre as quais se contam os dois primeiros quartetos *(Ré* menor e *Fá#* menor, 1905 e 1908), a primeira *Kammersymphonie* (1906), para quinze instrumentos, as cinco peças orques

trais Opus 16 (1909), duas séries de pequenas peças para piano (Opus 11, 1908, e Opus 19,1911), um ciclo de canções com acompanhamento de piano, *Das Buch der hängenden Gärten (O Livro dos Jardins Suspensos,* 1908), um monodrama para solista e orquestra, *Erwartung* (Expectativa, 1909), e uma pantomima dramática, *Die glückliche Hand (A Mão Afortunada,* 1911-1913). Nestas obras Schoenberg troca o gigantismo pós-romântico pelas pequenas combinações de instrumentos ou, nos casos em que utiliza uma grande orquestra, prefere o tratamento solístico dos instrumentos ou a alternância rápida de timbres (como nas cinco peças orquestrais e em *Erwatung)* aos blocos sonoros maciços. Ao mesmo tempo, deparamos com uma crescente complexidade rítmica e contrapontística e fragmentação da linha melódica, a par de uma maior concentração: no primeiro quarteto, por exemplo, que é numa forma cíclica em um andamento, todos os temas se baseiam em variações e combinações de um reduzido número de motivos iniciais e não há praticamente nenhum material, mesmo nas vozes secundárias, que não derive desses mesmos motivos. Igualmente significativo do ponto de vista histórico é o facto de entre 1905 e 1912 Schoenberg ter passado do estilo cromático organizado em torno de um centro tonal àquilo a que vulgarmente se dá o nome de *atonalidade.*

**ATONALIDADE** — O termo *atonal,* no sentido em que é vulgarmente utilizado, designa a música não baseada nas relações melódicas e harmónicas gravitando em torno de um centro tonal que caracterizam a maior parte da música dos séculos xvm e xix. A palavra deixou de se aplicar à música construída com base em princípios *seriais,* como a série de doze tons. De 1908 a 1923 Schoenberg escreveu música «atonal», no sentido em que não é regida pelas tonalidades tradicionais. A partir de 1923 escreveu música baseada em conjuntos, séries ou sequências de doze notas. A mú-sica dodecafónica não é, no entanto, necessariamente atonal.

Boa parte da música do romantismo tardio, em particular na Alemanha, já tendia inconscientemente para a atonalidade. As linhas melódicas e as progressões de acordes deram origem, já em Wagner, a passagens onde não era possível detectar qualquer centro tonal; mas essas passagens eram então excepcionais, relativamente breves, e integradas num contexto tonal.

O exemplo 20.13 ilustra a relação entre os estilos melódicos do romantismo tardio e de Schoenberg; ambos se caracterizam por uma enorme amplitude e pelos grandes saltos. Schoenberg explorou as pontecialidades mais extremas do cromatismo dentro dos limites da tonalidade em *Gurre-Lieder* e *Pelleas.* O passo seguinte foi, muito naturalmente, cortar com o centro tonal e tratar todas as doze notas da oitava como tendo importância, em vez de considerar algumas de entre elas como tons cromaticamente alterados de uma diatónica. Esta evolução teve por corolário uma outra — já anunciada pelas harmonias não-funcionais de Debussy — a que Schoenberg chamou «a emancipação da dissonância», ou seja, a liberdade de utilizar toda e qualquer combinação de tons num acorde não exigindo resolução. A passagem da tonalidade mascarada pelo cromatismo mais extremo à atonalidade com dissonâncias livres foi em Schoenberg um processo gradual. As peças para piano Opus 11 são num estilo de transição; o último andamento do segundo quarteto (com excepção da cadência final em *Fá$)* e as peças para piano Opus 19 são já praticamente atonais.

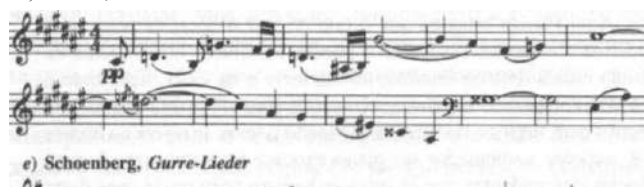
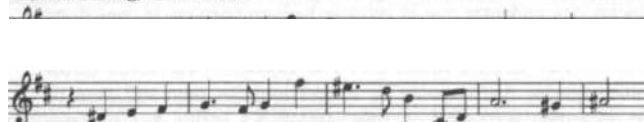
*Pierrot lunaire* (1912), a obra mais conhecida de todas as que Schoenberg escreveu antes da guerra, é um ciclo de vinte e uma canções extraídas de um ciclo mais longo publicadas em 1884 pelo poeta simbolista belga Albert Giraud e mais tarde traduzidas para o alemão. É para voz feminina com um conjunto de câmara de cinco executantes e oito instrumentos: flauta (alternando com flautim), clarinete (clarinete

*Exemplo 20.13—Relações estilísticas entre Arnold Schoenberg e os compositores do romantismo tardio*

*á)* **Wagner,** *Tristão e Isolda*

*b)* **Bruckner, 9." Sinfonia**

**c) R. Strauss, Ei/i** *Heldenleben*

*d)* **Mahler, 10." Sinfonia**

**e) Schoenberg, *Gurre-Lieder***

*J)* **Schoenberg,** *Pierrot lunaire*

*g)* **Schoenberg, quarto quarteto**

baixo), violino (viola), violoncelo e piano. No ciclo o poeta imagina que é Pierrot e pretende exprimir toda a gama das suas emoções através do símbolo do raio de luar, que, ao atravessar um vidro, toma as mais variadas formas e cores. Em vez das aventuras cómicas de Pierrot, no entanto, o poeta imagina uma fantasia lúgubre.

**NAWM** 152 — **ARNOLD SCHOENBERG,** *Pierrot lunaire,* **OPUS** 21 (a) N.° 8, *Nacht;* (b) N.° 13, *Enthauptung*

No n." 8, *Nacht* («Noite»), Pierrot vê enormes morcegos negros a esconder o Sol e a mergulhar o mundo na escuridão. Ao longo de todo o ciclo a voz declama o texto naquilo a que Schoenberg chama *Sprechstimme* (voz falada), seguindo aproximadamente a altura das notas escritas, mas respeitando escrupulosamente o ritmo da partitura. Para esse efeito Schoenberg utilizou o sinal j. Algumas das peças recorrem a processos de construção, como os cânones, para garantirem a unidade de conjunto, uma vez que já não podem contar com as relações entre acordes no âmbito de uma tonalidade para garantirem essa coesão. Schoenberg chama à canção n." 8 uma *passacaglia,* mas trata-se de uma *passacaglia* fora do vulgar, pois o motivo unificador, uma terceira menor ascendente seguida de uma terceira maior descendente, surge constantemente em notas de diferentes valores nas diversas partes da textura. O *ostinato* omni-presente é uma transposição artística pertinente da obsessão de Pierrot — os morcegos gigantes, que o capturam numa horrível armadilha.

A canção n.° 13, *Enthauptung* («Decapitação»), revela-nos outra faceta da música de Schoenberg nesta época. O desenvolvimento temático é abandonado em proveito daquilo que ao ouvinte poderá parecer uma improvisação anárquica sujeita às inflexões da mensagem do texto. Aqui Pierrot imagina que o raio de luar o decapita pelos seus crimes. Os cinco primeiros compassos resumem o poema e incluem uma cascata de notas, parcialmente numa escala de tons inteiros, no clarinete e na viola, ilustrando o golpe da cimitarra; os dez compassos seguintes evocam a atmosfera da noite de lua cheia e a corrida de Pierrot para fugir ao raio de luar. Quando o texto se refere ao tremor dos joelhos de Pierrot, acordes aumentados no piano evocam essa imagem. A peça termina com as sequências descendentes que já antes se haviam feito ouvir, mas desta vez no piano, acompanhado pelos outros instrumentos em *glissandos.* Um epílogo recorda a música do n.° 7, *Der Kranke Mond* («A Lua doente»). Tal como certos pintores do movimento a que se deu o nome de expressionismo representavam os objectos reais de forma distorcida, reflectindo os seus sentimentos acerca de si próprios e do mundo que os rodeava, também Schoenberg utilizou aqui imagens gráficas e inflexões vocais exageradas para exprimir os sentimentos íntimos do poeta.

**EXPRESSIONISMO** — Schoenberg e o seu aluno Alban Berg foram os principais representantes do *expressionismo* no campo musical. Este termo, tal como *impressionismo,* foi utilizado pela primeira vez no domínio da pintura. Enquanto o impressionismo procurava representar os objectos do mundo exterior tal como os nossos sentidos os captam num determinado instante, o expressionismo, caminhando em sentido oposto, procurava representar uma experiência *interior.* Dado o seu ponto de partida subjectivo, podemos dizer que o expressionismo se filia no romantismo, diferindo, porém, dele no tipo de experiência interior que procura representar e nos meios escolhidos para a representar. O campo temático do expressionismo é o homem do mundo moderno, tal como o descreve a psicologia do início do século xx: isolado, joguete impotente de forças que não compreende, presa de conflitos interiores, tensões, ansiedade, medo e de todos os impulsos profundos e irracionais do subconsciente, em revolta aberta contra a ordem estabelecida e as formas aceites.

*Ernst Ludwig Kirchner,* Gerda *(1914). A atmosfera carregada de emoção do expressionismo alemão manifesta-se na distorção geométrica da figura, que surge como que recortada e confinada num espaço exíguo (Nova Iorque, Solomon R. Guggenheim Museum)*

A arte expressionista caracteriza-se, portanto, por uma extrema intensidade dos sentimentos e pelos modos de expressão revolucionários: ambas as características são ilustradas por *Erwartung,* de Schoenberg, que tem uma extraordinária força emotiva e é escrito num estilo musical dissonante, ritmicamente atomista, melodicamente fragmentário, estranhamente orquestrado e não temático. Tanto *Erwartung* como *Die glückliche Hand* e *Pierrot lunaire* são obras expressionistas. O objectivo que todas visam e que se traduz até nos mais ínfimos pormenores não é o de serem belas ou realistas, mas sim o de comunicarem o complexo de ideias e emoções que Schoenberg pretendia exprimir, valendo-se de todos os meios que se possa imaginar, mesmo os mais invulgares — tema, texto, concepção dos cenários e iluminação (nas óperas), além da própria música. Nesta fase da sua evolução Schoenberg contava principalmente com o texto para garantir a coesão das obras longas; as primeiras peças atonais para piano (Opus 19) são tão breves — constituindo verdadeiros modelos de concisão epigramática — que as dificuldades de coesão formal inerentes às composições instrumentais mais longas não chegam a fazer-se sentir.

**DODECAFONISMO —** Em 1923, ao cabo de seis anos em que não publicou quaisquer composições, Schoenberg formulou um «método de composição com doze notas relacionadas exclusivamente entre si». Os pontos fundamentais da teoria desta técnica dodecafónica podem ser resumidos do seguinte modo: a base de cada composição é uma *sequência* ou *série* das doze notas que integram a oitava, dispostas pela ordem que o compositor determinar. As notas da série são usadas, quer sucessivamente (sob a forma de melodia), quer simultaneamente (sob a forma de harmonia ou contraponto), em qualquer oitava e com qualquer ritmo que se pretenda. A série pode também ser usada em inversão, na forma retrógrada, ou em inversão retrógrada, bem como em transposições de qualquer destas quatro formas. O compositor deve esgotar todas as notas da série antes de voltar a recorrer à série em qualquer das suas formas.

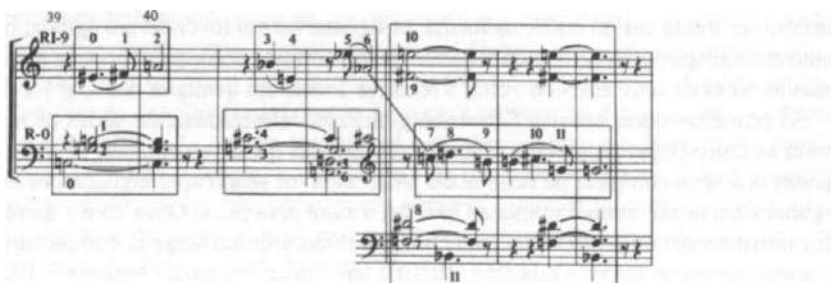
As primeiras obras em que Schoenberg utilizou deliberadamente séries de notas foram as cinco peças para piano Opus 23 (1923), das quais, no entanto, só a última apresenta a série completa de doze notas. A técnica foi sendo aperfeiçoada nos anos seguintes em peças como a serenata Opus 24, a *suite* para piano Opus 25 e o quinteto para instrumentos de sopro Opus 26. O método dodecafónico surge já completamente desenvolvido no terceiro quarteto (1926) e nas *Variações para Orquestra* (1928).

Schoenberg utilizou-o na maior parte das obras que escreveu depois de se instalar na América em 1933, entre as quais se destacam o concerto para violino (1936) e o quarto quarteto (1937). «Em estilo antigo [e tonal]» escreveu uma *suite* para orquestra de cordas (1934). Na *Ode a Napoleão* e no concerto para piano (ambos de 1942) aproximou-se de uma síntese entre este sistema e alguns elementos de tonalidade ortodoxa, mas estas obras são menos características do que o trio de cordas (1946) e a *Fantasia para Violino e Piano* (1949).

**NAWM 148 — ARNOLD SCHOENBERG,** *Variações para Orquestra,* **OPUS 31: TEMA; VARIAÇÃO VI**

Compostas entre **1926** e **1928,** são geralmente consideradas como uma das melhores obras de Schoenberg e um bom exemplo de conjugação dos processos tradicionais com a técnica dodecafónica. Depois de uma introdução, em que a série surge envolta num véu de mistério e num clima de expectativa, é apresentado um tema de vinte e quatro compassos. Quatro formas da série de doze notas (exemplo **20.14)** determinam as sucessões de alturas do tema melódico no violoncelo, enquanto as mesmas quatro formas, pela ordem inversa, fornecem o acompanhamento harmónico a esta melodia. O tema organiza-se claramente em motivos que utilizam entre três e seis notas da sequência, a que é dada uma configuração rítmica clara, de modo que, quando os respectivos ritmos se fazem ouvir em diferentes alturas ao longo do tema, esse factor contribui para a coesão melódica do conjunto. O exemplo **20.14** apresenta a primeira metade do tema, com números que indicam a ordem dos sons nas quatro formas da sequência apresentada mais abaixo. Os três primeiros motivos utilizam a série no seu estado original [P-**0,** a forma principal (P) na altura original, representada por **0,** ou seja, zero meios-tons de transposição]; a harmonia para cada um dos motivos é extraída dos mesmos números da sequência, mas em inversão (I) transporta uma sexta maior mais acima, ou seja, para o nono meio-tom **(1-9).** Enquanto o primeiro grupo de motivos tinha, respectivamente, **5, 4** e **3** notas, o segundo grupo tem o inverso, ou seja, **3, 4** e **5** notas. A nrelodia é agora extraída da forma retrógrada (R) da inversão no nono meio-tom (RI-**9),** que anteriormente fora utilizada no acompanhamento.

*Exemplo 20.14 — Arnold Schoenberg,* Variações para Orquestra, *Opus 31: formas da série de doze notas, primeira metade do tema*

| Q P-0 | Ok 1 2 | 3 4 | 35 | s | 7 8 | | 9 10 | II |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 19 Oi | í— | | | 'jtp.——-A | | 11 1(12— | | |
| k | Kl | | | f | t IT | | | |

Na primeira variação o tema está ainda nas vozes mais graves, enquanto os outros instrumentos desenvolvem de forma antifonal tanto os motivos do tema como outros motivos novos. A segunda variação, em contrapartida, é contrapontística e aproxima-se das características da música de câmara: o violino e o oboé solistas tocam um cânone sobre a forma invertida do tema, que continua a ser identificável graças à configuração rítmica e interválica dos motivos. O carácter rítmico do tema é menos acentuado nas cinco variações seguintes, em que se dá particular destaque a novos motivos extraídos das formas da série. O resultado faz lembrar uma *passacaglia* onde os motivos do tema se vão, sucessivamente, refugiando no anonimato rítmico da série. A sexta variação (NAWM 148b) mostra até que ponto o tema, agora tocado no violoncelo, se transformou (embora continue a manter o mesmo agrupamento de notas) e se subordinou a outros elementos. Um desses novos elementos é o motivo que se ouve pela primeira vez na flauta, no corne inglês e no fagote; inclui dois dos intervalos mais destacados do tema — o meio-tom e o trítono — e faz-se ouvir repetidamente na textura, quer na forma directa, quer na forma invertida. Assim, apesar da novidade da técnica dodecafónica e da organização extremamente racional do material sonoro, a Opus 31 de Schoenberg não corta radicalmente com a sintaxe e os processos unificadores da forma tradicional da variação, tal como a encontramos nos períodos barroco, clássico e romântico.

**MOISÉS E AARÃO** — Em 1931-1932 Schoenberg compôs o primeiro de dois actos de uma ópera em três actos, cujo libreto fora escrito por ele próprio, intitulada *Moisés e Aarão.* A música nunca foi terminada, tendo a partitura chegado até nós como uma esplêndida escultura incompleta. Sobre o pano de fundo do Antigo Testamento, Schoenberg apresenta o trágico conflito entre Moisés, mediador da palavra de Deus, e Aarão, intérprete de Moisés perante o povo: conflito, porque Moisés não consegue comunicar a sua visão e Aarão, que consegue comunicá-la, não a percebe; trágico, porque esta dissociação é fundamental e não pode ser ultrapassada pela boa vontade, uma vez que está enraizada na natureza do filósofo-místico, por um lado, e do estadista-educador, por outro. [Aarão diz a Moisés (m acto, cena 1): «Eu discorro por imagens, tu por conceitos; eu falo ao coração, tu ao espírito.»] Simbolicamente, Moisés fala *(Sprechtstimme),* mas não canta: o Verbo não encarna em música senão num único momento (i acto, cena 2), quando Moisés diz a Aarão: «Purifica o teu pensamento: liberta-o das coisas terrenas, dedica-o à Verdade.» A solene aliteração do texto alemão faz lembrar Wagner (v. exemplo 20.15); ao longo de toda a obra, Schoenberg emprega o som das vogais e das consoantes em ligação com as ideias musicais e dramáticas.

*Autógrafo de partitura reduzida de Schoenberg: primeiros compassos de* Moisés e Aarão. *As iniciais «Hz» designam os sopros de maderia, «BI» os de metais, «Str» as cordas e «Schlg» a percussão (Los Angeles, Arnold Schoenberg lnstitute Archives)*

*Exemplo 20.15 — Schoenberg,* Moisés e Aarão: */ acto, cena 2*

J=72 L_ *r-3—,*

PP

Rei-ni-ge dein Denk-en, lõs es von Wert-los-em, wei - he es Wahr - em:

*Moisés e Aarão* tanto tem características de oratória como de ópera. Os coros do povo de Israel desempenham um papel importante na acção; um grupo de seis vozes solistas (que tomam lugar no fosso da orquestra e não no palco) representa a voz de

Deus — também, como a personagem de Moisés, em *Sprechtstimme,* com acompanhamento orquestral. A parte mais pitoresca da partitura é, sem dúvida, o complexo de solos, coros e danças na grande cena de adoração do *bezerro de ouro* (II acto), onde o ritmo, a cor orquestral e os contrastes súbitos se combinam num espectáculo de esplendor oriental e de grande efeito dramático. Toda a ópera se baseia numa única sequência de notas, sendo uma das formas apresentada no exemplo 20.15. Em *Moisés e Aarão* uma concepção filosófica profunda, vertida numa forma dramática apropriada, conjuga-se com o grande poder expressivo da música e com uma imponente unidade de construção para fazer dela a obra-prima do compositor e para lhe conferir, ao lado do *Wozzeck,* de Berg, um lugar cimeiro entre as óperas do seu tempo.

**ALBAN BERG** — Alban Berg (1885-1935), famoso discípulo de Schoenberg, adoptou a maior parte dos métodos de construção do mestre, mas utilizou-os com grande liberdade, escolhendo muitas vezes séries de notas que davam origem a acordes de sonoridade tonal e a progressões harmónicas. Além disso, Berg investiu a técnica serial de tal emotividade romântica que a sua obra se torna mais facilmente acessível do que a da maioria dos compositores dodecafónicos. As suas obras mais importantes são uma *suite* lírica para quarteto de cordas (1926), um concerto para violino (1935) e duas óperas, *Wozzeck* (composta em 1917-1921 e estreada em 1925), e *Lulu* (composta em 1928-1935, tendo a orquestração ficado incompleta à data da morte de Berg).

*Wozzeck* é o exemplo mais notável de ópera expressionista, bem como um importante documento histórico. O libreto, adaptado por Berg a partir de uma peça de Georg Büchner (1813-1837), apresenta o soldado Wozzeck como um símbolo de *wir arme Leut* (nós, a pobre gente), vítima desafortunada das circunstâncias, desprezado, traído no amor, empurrado, enfim, para o crime e para o suicídio. A música é ininterrupta ao longo dos três actos da obra, sendo as diferentes cenas (cinco em cada acto) ligadas entre si por interlúdios orquestrais, como no *Pelléas,* de Debussy. A unidade da música de Berg é garantida em parte pelo recurso aos *leitmotivs,* mas principalmente pela organização em formas fechadas, que são adaptações das formas da música clássica *(suite,* rapsódia, canção, marcha *passacaglia,* rondo, sinfonia, invenções) e por outros meios mais subtis. Assim, o terceiro acto inclui seis «invenções»: sobre um tema (seis variações e uma fuga); sobre uma nota (o som *Si);* sobre um ritmo; sobre um acorde; sobre uma duração (a colcheia).

*Lulu é* uma ópera mais abstracta e mais complexa, igualmente expressionista, mas envolvendo um maior simbolismo do que *Wosseck;* a sua música organiza-se mais rigorosamente com base em séries de doze notas, embora não sem algumas implicações tonais. A *suite* lírica e o concerto para violino ilustram também, tal como as duas óperas, a tendência constante de Berg para revelar as ligações entre o novo estilo e o estilo do passado. Tanto a *suite* como o concerto são parcialmente escritos segundo o método dodecafónico; em ambos transparece o génio inventivo de Berg e o seu domínio perfeito da técnica contrapontística. A série fundamental do concerto é concebida de tal forma que as combinações tonais se tornam praticamente inevitáveis (exemplo 20.16); no *finale* a série de notas introduz a melodia de um coral que Bach harmonizara com a letra do hino *Es ist genug* (cantata n.° 60) — numa alusão à morte de Manon Gropius, a cuja memória é dedicado o concerto.

NAWM 160 — ALBAN BERG, *Wozzeck,* OPUS 7: m ACTO, CENA 3

A música desta cena, uma animada polca, é uma invenção sobre um ritmo. Na cena anterior Wozzeck assassinara a amante, Marie, mãe do seu filho, porque esta o traíra com outro soldado. Na cena que aqui analisamos Wozzeck está numa taberna a cantar e a beber. Pede à criada Margret que dance com ele; depois da dança ela senta-se-lhe ao colo e canta uma canção, no meio da qual repara que ele tem uma das mãos suja de sangue. Wozzeck fica agitado e obcecado com o sangue. A música da cena é construída com um motete isorrítmico medieval. Uma série de oito durações, interrompida a meio por uma pausa, é continuamente reiterada, umas vezes em diminuição, outras em aumentação. Atravessa toda a textura, incluindo as vozes. No momento em que Margret repara no sangue o coro junta-se aos dois solistas num cânone sobre o ritmo, que é depois continuado pelos instrumentos. A obsessão de Wozzeck com a sua culpa atinge uma intensidade insuportável.

Nas partes vocais Berg faz alternar de forma flexível a fala e o *Sprechgesang* com o canto convencional. As numerosas passagens de um realismo estilizado (o ressonar do coro, o gorgolejar da água, a orquestra da taberna, com um piano desafinado, a caricaturar um motivo de valsa do *Rosenkavalier* de Strauss) são habitualmente utilizadas para fins expressionistas. **O** enredo sombrio, irónico e simbólico, a riqueza da invenção musical, a orquestração infinitamente variada, engenhosa e adequada à natureza do libreto, a clareza e a concentração formal, a finura descritiva e a força dramática da música contribuem para um efeito inesquecivelmente pungente.

*Exempta 20.16 — Séries de notas no concerto para violino de Alban Berg*

ANTON WEBERN — Se Berg representa o potencial romântico dos ensinamentos de Schoenberg, outro discípulo famoso do mestre, Anton Webern (1883-1945), representa o seu potencial clássico — a atonalidade despida de romantismo. Webern não escreveu nenhuma ópera e nunca utilizou o processo da ***Sprechstimme.*** Os princípios que norteiam a sua obra são a economia de meios e a concentração extrema. No seu estilo de maturidade as composições desenvolvem-se em contraponto imitativo (muitas vezes estritamente canónico); Webern utiliza processos como a inversão e as mudanças de ritmo, mas evita as consequências e (na maior parte dos casos) as repetições. A configuração melódica das «células» geradoras envolve geralmente intervalos, como as sétimas maiores e as nonas menores, que excluem todas e quaisquer implicações tonais. As texturas são reduzidas ao mínimo fundamental; os esquemas rítmicos são complexos, muitas vezes baseados numa divisão simultaneamente binária e ternária da tonalidade ou de uma parte do compasso; a sonoridade, com todas as suas subtis gradações dinâmicas, raramente se eleva acima do forte.

Um dos aspectos mais notáveis do estilo de Webern é a instrumentação. A linha melódica pode repartir-se por vários instrumentos diferentes, um pouco à maneira do

hoqueto medieval, de forma que por vezes só se ouve uma ou duas notas sucessivas — e raramente mais de quatro ou cinco — no mesmo timbre. O resultado é uma textura composta de centelhas e clarões sonoros, criando um singular equilíbrio do colorido (v. exemplo 20.17). Uma boa ilustração deste tipo de orquestração aplicada a um

*Exemplo 20.17 — Anton Webern, sinfonia Opus 21 (primeiro andamento)*

Clarinete baixo

(todos os instrumentos soam conforme está escrito)

Trompa 1

Trompa 2

Harpa

tipo de música mais familiar é o arranjo de Webern do *ricercare* da *Oferenda Musical* de Bach. Os efeitos especiais, como o *pizzicato,* os harmónicos, o *trémolo,* a surdina, etc, são comuns na música de Webern. A apurada sensibilidade ao colorido e à limpidez da sonoridade leva-o muitas vezes a escolher combinações invulgares de

instrumentos, como, por exemplo, no quarteto Opus 22, para violino, clarinete, saxofone e piano ou nas três canções Opus 18, para soprano, clarinete em ***Mir*** e guitarra.

Num estilo de tamanha concentração é natural que as composições sejam breves. Nem todas são tão breves como as *Seis Bagatelles* para o quarteto de cordas Opus 9 ou as cinco peças para orquestra Opus 10 (ambas de 1913), que têm, respectivamente, uma duração média de 36 e 49 segundos por andamento (o n.° 5 da Opus demora apenas 19 segundos a ser tocado), mas mesmo composições «mais longas», como a sinfonia (1928) e o quarteto de cordas (1938), têm um tempo de execução de apenas oito ou nove minutos, tão extremamente condensada é a linguagem. Esta condensação, aliada à singularidade do estilo, exige do ouvinte um grau de atenção muito especial. No que diz respeito à dissonância (cujo efeito é em grande medida mitigado pela hábil utilização de timbres contrastantes) e, de um modo mais geral, à complexidade harmônica, a música de Webern é consideravelmente mais acessível do que a de Schoenberg ou a de muitos outros compositores do século xx.

Na sua evolução estilística Webern passou, como Schoenberg, pelas fases do cromatismo tardo-romântico, da atonalidade livre e da organização de séries de notas, iniciando-se esta última com as três canções Opus 17 (1924). Com raras excepções, as suas obras são em estilo de câmara; e dividem-se mais ou menos equitativamente entre composições vocais e instrumentais. As principais obras instrumentais são a sinfonia Opus 21, o quarteto de cordas Opus 28, o concerto para nove instrumentos Opus 24 (1934) e as variações para piano Opus 27 (1936). Para vozes escreveu numerosas colectâneas de canções solísticas — umas para piano, outras para diversos pequenos agrupamentos — e algumas peças corais, nomeadamente *Das Augenlicht* («A luz dos olhos», 1935) e duas cantatas (1939, 1943) para solistas, coro e orquestra. Estas cantatas, bem como as variações para orquestra Opus 30 (1940), são num estilo um pouco menos austero e mais expressivo do que as anteriores obras de Webern; nelas o compositor aplicou a técnica serial, mas incluiu texturas homofónicas, e não apenas contrapontísticas.

**NAWM 149 — ANTON WEBERN, SINFONIA OPUS 21 (PRIMEIRO ANDAMENTO)**

A sinfonia Opus 21 é para nove instrumentos solitas. Divide-se em dois andamentos, o primeiro em *forma sonata* e o segundo um tema com sete variações. O exemplo 20.17 (início do primeiro andamento) pode dar-nos uma ideia da forma como Webern utiliza a técnica serial. Aquela que podemos considerar como a forma «original» da série de notas é designada pelos números 1, 2, etc. (note-se que a segunda metade da série é a primeira metade em forma retrógrada, de modo que a forma retrógrada do conjunto da série é idêntica à série original); os números 1', 2', etc, designam uma inversão (ou inversão retrógrada) da forma original, começando uma terceira maior mais abaixo; 1'', 2'', etc, designam uma inversão (ou inversão retrógrada), começando na nota original. O *Dójt* do compasso 4 é o início de uma exposição da forma original (ou retrógrada) da série, transposta uma terceira maior acima. Aspectos igualmente dignos de menção neste exemplo são a textura esparsa e aberta característica do compositor e as numerosas pausas em todas as partes; deste modo, cada uma das notas tem um grande peso, sendo o conjunto uma sucessão de pequenos pontos ou pinceladas de som.

O que o ouvido capta é um mosaico relativamente estático de cores instrumentais. Mas um exame mais atento revela muitas estratégias diferentes de construção. No início da peça, por exemplo, as duas trompas tocam um cânone em movimento contrário; as mesmas vozes canónicas são depois retomadas pelo clarinete e pelo clarinete

baixo. Entretanto, a harpa inicia outro cânone por movimento contrário, utilizando as mesmas sequências de intervalos (se não tivermos em conta o registo das oitavas) do primeiro cânone, mas com uma nova estrutura de durações e pausas. Uma análise completa revelaria que a peça tem uma organização rigorosíssima, onde secções inteiras são imagens simétricas de outras secções. Além disso, é possível demonstrar que a obra se divide em exposição, desenvolvimento e reexposição[6].

A produção de Webern foi escassa: as suas obras completas (sem contar com as obras de juventude, recentemente descobertas) foram gravadas em oito lados de discos LP (3 CD). Se em vida do compositor as suas realizações passaram praticamente despercebidas, o apreço pela sua obra aumentou cada vez mais a partir do final da Segunda Guerra Mundial, estando a sua música na origem de novos e importantes desenvolvimentos em Itália, na Alemanha, em França e nos Estados Unidos.

## Depois de Webern

A primeira metade do século xx assistiu à desagregação progressiva do sistema musical que dominara os dois séculos anteriores, aproximadamente de Bach a Richard Strauss. Schoenberg, primeiro intuitivamente e mais tarde de forma metódica, com as suas séries de doze notas, introduzira uma nova concepção da estrutura musical; e com a sua «emancipação» abolira, pura e simplesmente, a tradicional distinção entre consonância e dissonância. Stravinsky participara sucessivamente em todos os movimentos contemporâneos, chegando na década de 50 à sua versão pessoal do dodecafonismo. Em 1950 já muitos outros compositores tinham aceitado o princípio do sistema dodecafónico, modificando-o neste ou naquele pormenor e adaptando-o aos seus propósitos. Foi Webern, porém, o músico que mais antecipou e estimulou um movimento que veio a ficar associado a um grupo de jovens compositores, reunidos em Darmstadt por ocasião dos «cursos de Verão da nova música». Estes cursos começaram imediatamente após o fim da guerra, em 1946. Num concerto dedicado às suas obras, realizado em Darmstadt em 1953, Webern foi saudado como o pai do novo movimento. Os dois compositores mais importantes do grupo de Darmstadt, ambos discípulos de Messiaen, foram Pierre Boulez (1925-), de Paris, e Karlheinz Stockhausen (1928-), de Colónia. Darmstadt desempenhou um papel relevante, uma vez que muitas das ideias aí apresentadas se espalharam pelo mundo e estimularam novas experiências da parte de compositores dos mais diversos países, incluindo mesmo os da Europa de Leste. Mas cada compositor trabalhou independentemente, desbravando novos caminhos, apurando a própria linguagem, estilo e técnicas pessoais. Não houve qualquer espécie de sujeição a um corpo coerente de princípios, não surgiu nenhuma «prática comum» análoga à dos séculos xvm e xix.

Não pretendemos abordar aqui individualmente a obra de cada compositor, mas antes tentar resumir os elementos comuns mais importantes e mencionar algumas das realizações individuais mais notáveis do período que se iniciou em 1945. E da maior importância recordar que todos os elementos que agora vamos analisar se

[6] V. análise *in* William W. Austin, *Music in the 20th Cenlury,* Nova Iorque, Norton, 1966, onde o andamento completo é reproduzido em partitura reduzida.

afirmaram quase simultaneamente e que todos estão presentes, em maior ou menor medida e em diferentes graus e combinações, na nova música do terceiro quartel do nosso século.

**SERIALISMO** — Um dos primeiros desenvolvimentos, que começou a manifestar-se ainda antes de 1950, foi o «serialismo total», ou seja, a extensão do princípio das séries de Schoenberg a outros parâmetros além da altura. Se as doze notas da escala cromática podiam ser seriadas, como fizera Schoenberg, também podiam seriar-se os factores de duração, intensidade, timbre, textura, pausas, e assim sucessivamente. Contudo, enquanto nos séculos xvin e xix todos estes elementos — em particular os que dizem respeito à melodia, ao ritmo e à harmonia — eram convencionalmente interdependentes (havendo certas formas consagradas de os combinar entre si), agora todos podiam ser considerados como simplesmente permutáveis. Assim, uma série de alturas podia ser combinada com uma série de um ou mais dos restantes factores, como Messiaen demonstrara com o seu *Mode de valeurs et d'intensités* e Milton Babbitt (1916-), numa formulação diferente, com as suas *Três Composições para Piano* (1948). As diferentes séries podem ser concebidas independentemente umas das outras, ou então podem ser todas derivadas de uma única série aritmética; quer num caso, quer noutro, as diversas séries podem intersectar-se, desenvolvendo-se todas simultaneamente, até ao ponto de «controle total» sobre cada pormenor da composição. Como é natural, não é possível conseguir isto seleccionando arbitrária ou mecanicamente as diversas séries e as respectivas combinações. A relação entre elas tem de ser musicalmente racional, e não meramente matemática; de outro modo, a aplicação do controle total, neste sentido do termo, daria origem a uma música que produziria o efeito de uma combinação absolutamente aleatória. Nem sempre os compositores que utilizaram esta técnica, mesmo os que se revelaram musicalmente mais sensíveis, conseguiram evitar que as suas obras produzissem essa impressão, em especial para os ouvidos menos treinados.

Um dos motivos que explicam essa impressão é o facto de a música baseada nos princípios seriais ser, por natureza, *atemática,* ou seja, não ter temas no sentido clássico de entidades melódico-rítmico-harmónicas imediatamente perceptíveis, nem as tradicionais extensões, derivações e desenvolvimentos desses temas, a que acresce a ausência característica de uma pulsação rítmica clara e — mais importante ainda — a ausência de todo e qualquer sentido de progressão, de um movimento orientado em direcção a pontos culminantes definidos e previsíveis, localizados no final da obra, como o que caracterizou, por exemplo, a sinfonia desde o tempo de Haydn até finais do século xix. Em vez disso, o que o ouvido capta é apenas uma sucessão de «acontecimentos» musicais não repetidos e imprevisíveis. Tais acontecimentos podem tomar a forma de minúsculos «pontos» sonoros — de cor, melodia, ritmo —, entretecendo-se, dissolvendo-se uns aos outros, de forma aparentemente arbitrária. É claro que, quando estamos perante uma obra bem construída, a totalidade dos acontecimentos tem uma configuração lógica, mas esta pode ser de tal forma complexa que só se torna perceptível ao cabo de um longo estudo e de repetidas audições.

No entanto, o serialismo total em breve perdeu boa parte da sua rigidez. O estilo pontilhista conjuga-se com a interpretação musical sensível do texto numa das mais famosas peças de vanguarda, *Le Marteau sans maître* (1954; versão revista em 1957), de Boulez. Trata-se de uma composição sobre versos de um ciclo de poemas

*Pavilhão Philips, Feira de Bruxelas, 1958. Edgar Varèse trabalhou em colaboração com o arquitecto Le Corbusier para encher este edifício com o som do* Poème électronique, *composto nos laboratórios da Philips em Eindhoven. (Fotografia amavelmente cedida pelo Muséum of Modem Art, Nova Iorque)*

surrealistas de René Char entremeados de «comentários» instrumentais em nove breves andamentos. A combinação instrumental (diferente para cada andamento) inclui flauta alto, xilorimba, vibrafone, guitarra, viola e uma grande variedade de instrumentos de pequena percussão; este agrupamento produz um tecido sonoro translúcido, todo nos registos médio e agudo, com efeitos que muitas vezes fazem lembrar a música balinesa. A linha vocal do contralto, com amplos intervalos melódicos, *glissandos* e um recurso ocasional à *Sprechstimme,* é muitas vezes a voz mais grave da textura, relacionando-se de forma quase sistemática com determinados instrumentos do conjunto.

Novos **TIMBRES** — Uma das características mais evidentes da nova música é o número enorme de novos sons que passaram a ser considerados como musicalmente utilizáveis. Entre os primeiros exemplos destes novos sons contam-se os *clusters,* introduzidos no piano pelo compositor americano Henry Cowell (1897-1965) nos anos 20, e o «piano preparado» de John Cage (1912-) nos anos 40. Como outros exemplos, temos uma quantidade de formas inéditas de utilizar os instrumentos convencionais: nos instrumentos de sopro, por exemplo, os novos harmónicos e uma maior utilização da técnica de *vibrato* com a língua e de outros efeitos especiais; os *glissandos;* as densas concentrações cromáticas ou «bandas» de som para instrumentos de cordas ou vozes, um recurso frequentemente utilizado pelo compositor grego Yannis Xenakis (1922-), pelo polaco Krzysztof Penderecki (1933-) e pelo italiano Luigi Nono (1924-1990); os sons falados e murmurados (palavras, sílabas, letras, ruídos) nas peças vocais — e por vezes também nas partes instrumentais. Novos instrumentos, como o vibrafone e as *ondes martenot,* foram integrados na orquestra. Especialmente digna de menção em todo este período é a extraordinária expansão do naipe de percussão (incluindo muitas vezes instrumentos originários de África ou da Ásia ou inspirados na música destes continentes) e a importância acrescida dos sons percussivos em todos os tipos de agrupamentos instrumentais.

Decisiva para o reconhecimento da importância do timbre na nova música foi a obra de Edgar Varèse (1883-1965). Para Varèse são os sons enquanto tais os componentes estruturais básicos da música, mais essenciais do que a melodia, a harmonia ou o ritmo. Na peça *Ionisation* (1933), escrita para uma enorme bateria de instrumentos de percussão (incluindo piano e campainhas), além de correntes, bigornas e sirenes, Varèse criou uma forma que se define, por assim dizer, pelas massas e blocos sonoros contrastantes. Algumas das suas últimas obras *(Déserts,* 1954; *Poème électronique,* 1958) utilizam os novos recursos sonoros à disposição dos compositores a partir de meados do século.

**RECURSOS ELECTRÓNICOS** — Nenhum outro desenvolvimento do período posterior a 1950 atraiu tantas atenções ou trouxe ao mundo da música um tão grande potencial de importantes mutações estruturais como a utilização de sons electronicamente produzidos ou manipulados. Este domínio começou a ser explorado com a ***musique concrète*** do início dos anos 50; a matéria-prima compunha-se de notas musicais ou outros sons naturais que, depois de diversamente transformados por meios electrónicos, eram reunidos numa fita gravada. O passo seguinte consistiu em substituir ou completar os sons de origem natural por sons electronicamente produzidos em estúdio. Uma das mais famosas entre as primeiras composições electrónicas, a ***Gesang der Jünglinge*** («Canção dos mancebos», 1956)[7], de Stockhausen, bem como muitas ulteriores obras do compositor neste campo, utilizam sons de ambas as proveniências.

As consequências da nova descoberta foram imensas e ainda hoje estão longe de terem sido completamente exploradas. Os compositores libertaram-se totalmente da dependência em relação aos executantes, o que lhes permitiu exercer um controle total e imediato sobre a sonoridade das suas composições (se não levarmos em conta a inevitável margem de incerteza ligada às condições acústicas do local onde a música é ouvida). Boa parte da nova música compreendia já matizes ínfimos de altura, intensidade e timbre que só muito aproximadamente podiam ser indicados na partitura, bem como complexos ritmos «irracionais» que só dificilmente podiam ser reproduzidos pelos executantes; uma vez que era indispensável um rigor absoluto na execução, os requisitos práticos de pessoal especialmente qualificado e de um grande número de ensaios constituíam obstáculos cada vez mais importantes. Mas no estúdio electrónico cada pormenor podia ser rigorosamente calculado e registado. Além disso, o compositor passava a ter ao seu dispor toda uma nova gama de sons possíveis — incluindo uma infinidade de sons que não podiam ser produzidos por quaisquer meios «naturais». Podiam conseguir-se diferentes efeitos acústicos colocando os altifalantes em diversas posições relativamente ao público. Os compositores europeus, americanos e japoneses exploraram diligentemente todas estas vantagens. Novas possibilidades (e novos problemas) foram revelados pela utilização conjunta de gravações e executantes ao vivo. Um exemplo engenhoso deste tipo de combinação é ***Philomel*** (1964), de Milton Babbitt, para soprano solista, com uma gravação que inclui um registo distorcido da voz entremeado com sons electrónicos.

**DESENVOLVIMENTOS TÉCNICOS RECENTES** — Inicialmente, a música electrónica era criada combinando, modificando e controlando por vários processos o produto de osciladores e gravando depois estes sons numa fita. O compositor tinha de montar e misturar as fitas gravadas, incluindo por vezes ainda sons gravados de objectos em movimento ou de músicos, cantores, vozes a falar, etc. Os sintetizadores tornaram o processo muito mais simples. O compositor podia utilizar as notas de um teclado e, por meio de uma série de botões, regular os harmónicos, a forma da onda, a ressonância, a localização das fontes de som, etc. A música electrónica passou a ser acessível aos compositores fora dos grandes estúdios electrónicos. Os computadores tornaram o processo ainda mais eficiente, porque através deles o compositor podia definir e controlar todos os parâmetros de altura, timbre, dinâmica e ritmo, sendo as características assim digitalmente codificadas directamente traduzidas em música através de

[7] A referência é a Dan., 3, 12, e à passagem apócrifa inserida a seguir ao v. 23.

um interface. O compositor podia trabalhar no computador utilizando quer um teclado musical, quer um teclado de máquina de escrever.

Generalizaram-se as experiências com executantes improvisando ao vivo sobre música de sintetizador ou de computador. Existem até equipamentos e programas de *software* que permitem ao computador responder à música tocada num sintetizador ou num instrumento de acordo com as fórmulas — que determinam a relação entre ambos — concebidas pelo compositor. Polifonia imitativa, polifonia não imitativa, música sobre um ou mais *ostinatos* melódicos ou rítmicos, heterofonia e uma multiplicidade de outras texturas — tudo isto pode ser criado pelo compositor no teclado de um sintetizador em «tempo real», ou seja, tal como é efectivamente tocado e ouvido, em vez de ser prévia e laboriosamente preparado e gravado.

**INFLUÊNCIA DA MÚSICA ELECTRÓNICA** — A música electrónica e sintetizada não destronou, nem é possível que venha a destronar, a música executada ao vivo. Um grande número de compositores nunca trabalhou, ou só trabalhou muito pouco, com meios electrónicos. E, no entanto, indubitável que os sons electrónicos estimularam a invenção de novos efeitos sonoros obtidos a partir de vozes e instrumentos convencionais, como se torna particularmente evidente na música do húngaro Gyorgy Ligeti (1923-).

Um dos contributos importantes da *musique concrète* e da música electrónica foi levar à aceitação enquanto música de sons não produzidos por vozes nem por instrumentos. George Crumb (1929-) foi um dos compositores mais imaginativos na procura de novos sons, muitas vezes extraídos de objectos de uso corrente. Em *Ancient Voices of Children* (1970), um ciclo de quatro canções e dois interlúdios instrumentais baseado em textos de Federico Garcia Lorca, são utilizadas algumas fontes sonoras invulgares: um piano de brinquedo, uma serra musical e um certo número de instrumentos raramente ouvidos em concertos, como a harmónica, o bandolim, as pedras de oração tibetanas, os sinos dos templos japoneses e o piano eléctrico. Obtêm-se também efeitos especiais a partir de instrumentos convencionais, como, por exemplo, pedindo aos executantes que alterem a altura do som do piano e apliquem um dispositivo às cordas que entreteça papel nas cordas da harpa, afine o bandolim um quarto de tom abaixo do habitual, vocalize para dentro de um piano amplificado, grite e murmure, além de cantar. Outra obra que utiliza efeitos sonoros especiais, desta vez obtidos a partir de instrumentos de concerto normais, é *Black Angels* (1970), de Crumb (NAWM 154).

Quer na música electrónica, quer na música ao vivo, muitos compositores exploraram a ideia de dispersar as várias fontes de som, fazendo do espaço como que uma dimensão suplementar da música. Não se tratou, é certo, de uma descoberta inteiramente nova. A execução antifonal do cantochão, os *cori spezzati* de Veneza quinhentista, o *Requiem* de Berlioz, haviam já ilustrado o mesmo fascínio pelas relações espaciais — tal como a *Fantasia sobre um Tema de Thomas Tallis* (1909), de Vaughan Williams, e a *Música para Cordas, Percussão e Celesta* (1936), de Bartók. Mas na segunda metade do século os compositores começaram a utilizar o espaço de forma mais calculada e inventiva do que até então. Dois ou mais grupos de instrumentos podem, assim, ser colocados em zonas diferentes do palco; altifalantes ou músicos podem ser distribuídos pelas coxias laterais ou pelo fundo do auditório, acima ou abaixo do nível do público, ou mesmo no meio dos espectadores. O *Poème électronique* de Varèse, apresentado na Exposição de Bruxelas em 1958, foi projec-

tado por 425 altifalantes espalhados por todo o interior do pavilhão de Le Corbusier, sendo a música acompanhada por luzes coloridas móveis e pela projecção de imagens. Graças à utilização de meios como estes, a orientação no espaço tornou-se um factor potencial de definição da forma de uma obra.

**NAWM 154 — GEORGE CRUMB,** ***Black Angels, Thirteen Images from the Dark Land,*** **PARA QUARTETO DE CORDAS ELÉCTRICO: IMAGENS 4-9**

O quarteto de cordas é electricamente amplificado por forma a produzir um efeito surrealista de justaposições improváveis e oníricas. O compositor explora também formas invulgares de tocar com o arco, de modo a produzir pedais, ou batendo com o arco nas cordas próximo das cravelhas, ou pegando no arco à maneira dos tocadores de viola de arco do século xvii, tocando entre os dedos da mão esquerda e as cravelhas, além dos mais convencionais *glissandos, sul ponticello* e *pizzicato* percussivo. Estes efeitos não derivam de um gosto gratuito pela novidade; o compositor procura criar com eles uma atmosfera de pesadelo, como forma de transmitir uma mensagem poética. As *Treze Imagens do País das Sombras* exprimem os pensamentos, os medos e as emoções mais sombrios de Crumb no mundo conturbado de finais dos anos 60. Crumb escreveu no fim da partitura: «concluído sexta-feira, dia treze de Março de 1970 *(in tempore belli)»; in tempore belli* é uma referência à guerra do Vietname, empreendimento bélico americano que muitos artistas e intelectuais deploraram. A vida e a morte, o bem e o mal, Deus e o diabo são evocados através de um véu de sons misteriosos. A obra, segundo o compositor, representa os três passos da jornada da alma, a queda em desgraça (a secção intitulada «Partida», que inclui as imagens 1-5), o aniquilamento espiritual (secção intitulada «Ausência», incluindo as imagens 6-9) e a redenção (secção intitulada «Regresso», incluindo as imagens 10-13).

Como muitos contemporâneos, Crumb gosta de fazer citações de música do passado. As imagens 4, *Devil-music,* e 5, *Danse macabre,* citam a melodia do *Dies irae. Pavana lachrymae,* o título da imagem 6, leva-nos a esperar ouvir a pavana de Dowland sobre o seu *air Flow my Tears* (NAWM 69), mas afinal deparamos com uma citação do quarteto de Schubert *A Morte e a Donzela,* com uma sonoridade próxima da do antigo *consort* de violas de arco, graças à forma de segurar o arco por baixo. Semelhantes alusões são também cruciais na *Dance macabre:* o trítono é o motivo central, representando a condenação supostamente medieval deste intervalo como *diabolus in musica;* encontramos ainda uma citação do *Trilo do Diabo,* de Tartini.

O agrupamento das notas, dos acordes e das figuras em unidades de 7 ou 13 é simbólico, uma vez que estes números são, nas palavras do compositor, «números do destino», ou seja, números que são considerados afortunados ou aziagos. Ao mesmo tempo, se fizermos uma contagem descrescente de meios-tons, 7 é o ponto médio do intervalo 13 no acorde *Réi-Lá-Mi,* que ocupa um lugar de destaque em várias imagens, em particular na 7, *Threnody II: Black Angels!* (a peça começa com *Threnody I),* um lamento que constitui o ponto médio da obra, da mesma forma que *Lá to* ponto médio do acorde. Estas observações estão muito longe de esgotarem as alusões fugazes, os símbolos e as obsessões que atravessam o espírito do ouvinte como num pesadelo.

**O CONTINUUM DE ALTURA** — A partir de finais do século xvii, toda a música ocidental utilizou uma série de doze semitons equidistantes, dividindo de forma sistemática o espaço de uma oitava. As propostas que em diversos momentos se fizeram no sentido de incluir mais notas na oitava não tiveram efeitos práticos. Agora, porém, era a própria concepção de alturas e intervalos distintos (incluindo a oitava) que se

via completada pela concepção da altura do som como um *continuum,* uma série ininterrupta de sons, desde as mais baixas até às mais altas frequências audíveis, sem distinguir notas separadas ou alturas fixas. E claro que, na prática, sempre haviam sido utilizados alguns sons de altura variável, como, por exemplo, os *glissandos* no canto e nos instrumentos de cordas, e também outros sons, além dos doze meios-tons da escala temperada, como nos pequenos ajustamentos levados a cabo pelos tocadores de instrumentos de cordas ou os quartos de tons (e outros microtons) especificados em determinadas partituras, nomeadamente no *Concerto de Câmara* (1925) de Berg. Uma altura variável não especificada caracterizava ainda a *Sprechstimme* de Schoenberg e Berg. As sirenes na *lonisation* de Varèse e outros sons electrónicos semelhantes nas suas ulteriores obras, os *glissandos* das *ondes martenot,* instrumento utilizado em *Turangalila,* de Messiaen, os frequentes exemplos de *glissandos* em instrumentos tradicionais na música de Penderecki e outros compositores, são exemplos notáveis de aplicação do *continuum* de altura. Ligada a este aspecto está ainda a utilização de sons não musicais complexos ou de altura indefinida, seja qual for a sua origem, como elementos de composição.

**INDETERMINAÇÃO** — Ao longo de toda a história da música ocidental, desde a Idade Média, tem existido uma interacção constante entre compositor e executante, entre os factores (como a altura do som e a duração relativa) que o compositor podia especificar através da notação e aqueles que eram deixados ao cuidado do executante, quer por convenção, quer por necessidade, em consequência da falta de sinais adequados na notação. Como exemplos desta liberdade convencional podemos apontar os seguintes: opção entre vozes e instrumentos na maior parte da música polifónica até ao final do século xvi; instrumentação opcional no século xvii; o baixo contínuo, onde o cravista tocava o que bem entendia sobre a linha de baixo da partitura; ornamentos não especificados de uma linha melódica nos séculos xvii e xvm; reforço da orquestra sinfónica no século xvin com trompetas e tambores não especificados na partitura.

A liberdade ligada à notação deficiente pode ser ilustrada no campo da dinâmica: apesar do número crescente de sinais para os diferentes níveis e gradações de intensidade que surgiu no século xix, as indicações continuavam a ser apenas aproximadas e relativas. A instrumentação começou nessa época a ser rigorosamente especificada, mas as pequenas flutuações de tempo *(rubato),* a utilização do pedal forte do piano, o destaque relativo a dar às diferentes partes da textura e muitos outros aspectos de pormenor eram em grande medida deixados ao critério dos executantes. A existência de diferentes interpretações da mesma sinfonia por diferentes maestros é uma ilustração exemplar da forma como a autoridade e a liberdade se conjugaram no século xix.

No século xx os compositores procuraram exercer um controle total sobre a execução através de um sem-número de indicações relativas à dinâmica, ao modo de ataque, ao tempo (frequentes indicações de metrónomo), às pausas e aos ritmos (diferentes de compasso, subdivisões pormenorizadas e complexas do compasso). No entanto, este controle total só foi possível, ou quase possível, no caso das obras integralmente electrónicas, onde se dispensava o executante. Mais ou menos em simultâneo com este progresso (embora não como consequência dele) afirmaram-se as formas características do século xx da polaridade controle-liberdade.

Na base de todas elas está o facto de os limites do controle (determinação) e da liberdade (indeterminação)[8] poderem ser planeados de modo diferente para cada composição. As características indeterminadas não nascem da margem de escolha convencional, como no século xvi, nem, acidentalmente, das imprecisões da notação, como no século xix. Na prática, a indeterminação aplica-se principalmente ao domínio da execução — é aplicável à execução electrónica e ao vivo, ou a combinações de ambas. Pode manifestar-se sob a forma de secções indeterminadas (bastante próximas do conceito de improvisação) dentro de uma composição que no mais é fixada pela partitura, ou então manifesta-se sob a forma de uma série de eventos musicais distintos, cada um dos quais mais ou menos exactamente especificado pelo compositor, enquanto a ordem por que devam suceder-se fica parcial ou totalmente indeterminada, dando origem àquilo a que por vezes se chama *forma aberta.* Nestas obras o executante (solista, membro de um grupo ou maestro) pode determinar a ordem dos eventos por sua livre escolha, ou pode deixar que certos processos o levem a criar uma ordenação aparentemente aleatória ou arbitrária. O executante pode ainda, tanto dentro de um determinado evento como na escolha da ordem dos eventos, guiar-se pelas reacções àquilo que os outros elementos do grupo (ou mesmo do público) estão a fazer. Em resumo, as possibilidades da indeterminação — os modos possíveis de interacção entre liberdade e autoridade, a medida em que o «acaso» pode ser «controlado» — são ilimitadas.

O compositor que mais sistematicamente trabalhou neste domínio foi Stockhausen. A referência a duas das suas composições poderá ajudar a clarificar alguns dos processos utilizados. A partitura da *Klavierstück XI* (peça para piano) (1956) compõe-se de dezanove pequenos segmentos de notação numa grande folha de papel (cerca de 95 por 55 cm); estes segmentos podem combinar-se de várias formas, conforme o olhar do executante se fixe sucessivamente neste ou naquele; são dadas algumas indicações quanto à forma de ligar entre si os segmentos tocados; não é necessário tocá-los todos, e qualquer deles pode ser repetido. Quando, no decurso de uma execução, o pianista repete por duas vezes um segmento qualquer, a peça termina.

A organização da Opus 1970 de Stockhausen é um pouco mais complexa. Esta peça é executada por quatro instrumentos (piano, viola eléctrica, electrónica e tanta) e quatro altifalantes:

> O material é obtido a partir de um sistema regulador (ondas curtas de rádio), livremente seleccionado pelo executante e imediatamente desenvolvido [...] alargado, condensado, prolongado, abreviado, diversamente colorido, mais ou menos articulado, transposto, modulado, multiplicado, sincronizado [...] Os executantes imitam e variam, aderindo à sequência do desenvolvimento especificada pela partitura [...] Como sistema regulador, cada um dos quatro instrumentistas tem um gravador, no qual, durante todo o período de gravação, uma fita, diversamente preparada para cada um dos instrumentistas, reproduz continuamente fragmentos de música de Beethoven. O executante liga e desliga o altifalante quando bem entende[9].

[8] *Indeterminação* (o termo de John Cage), em vez do termo restritivo *aleatório* (do latim *alea,* dados), abarca todas as situações desde a improvisação no âmbito de um quadro previamente fixado até aos casos em que o compositor só dá um mínimo de indicações ao executante ou utiliza o menos possível a sua capacidade de escolha na composição.

[9] Wilfried Daenicke, capa do disco *DGG* 139-461-SLPM.

Um elemento novo é aqui a incorporação de fragmentos (transformados, mas imediatamente identificáveis) de Beethoven. Stockhausen já utilizara de forma análoga material musical de outros compositores nalgumas das suas obras anteriores, nomeadamente, *Gesang der Jünglinge, Telemusik* (1966) e *Hymnen* (1967). *Hymnen* incorpora letras e melodias de muitos hinos nacionais diferentes, numa execução onde se combinam sons electrónicos com vozes e instrumentos. Em todos estes casos, o que se pretende é, nas palavras de Stockhausen, «não interpretar, mas sim ouvir com novos ouvidos material musical familiar, antigo, preexistente, apreendê-lo e transformá-lo com uma consciência musical actual». Isto representa um modo inteiramente novo de relacionar a música do presente com a do passado. Há também exemplos de «citação» musical nas obras de George Rochberg (1918-) e Lukas Foss (1922-), na América, de Peter Maxwell-Davies (1934-), em Inglaterra, e de Hans Werner Benze (1926-), na Alemanha[10].

Um subproduto da indeterminação é a variedade de novos tipos de notação. As «partituras» vão desde os fragmentos de pautas com notas convencionais até às sugestões puramente gráficas de curvas melódicas, âmbitos dinâmicos, ritmos, etc, ou mesmo a indicações ainda mais escassas e impressionistas. Como é natural, uma das grandes consequências é que não há duas execuções iguais da mesma peça. A diferença, pequena ou grande, entre as diversas execuções não é uma mera questão de interpretação, mas sim uma diferença substancial no conteúdo musical e na ordem de apresentação. (As gravações de tais obras só podem dizer respeito a uma determinada execução.) Quando se fala de «uma composição», o termo toma agora, portanto, um sentido muito diferente do tradicional. Com efeito, uma composição não existe enquanto tal, mas sim e apenas enquanto execução, ou enquanto a inconcebível totalidade das execuções possíveis. A indeterminação tanto pode aplicar-se à execução como ao próprio acto de composição; é o que sucede quando algumas das alturas, durações, intensidades, etc, da partitura foram determinadas pelo acaso — lançando dados, por «moedas ao ar», utilizando tabelas de números aleatórios, ou por outros meios semelhantes. E, finalmente, a indeterminação na composição pode combinar-se com a indeterminação na execução. Quando a indeterminação é praticamente absoluta em ambos os domínios, o resultado deixa de ser, como é evidente, uma obra de arte no sentido normal do termo, ou seja, de uma coisa *feita, construída.*

A indeterminação e todos estes tipos de técnicas aleatórias chamaram a atenção para ideias radicalmente novas sobre a natureza e o propósito da música, ideias que se afirmaram, principalmente na América, a partir de meados do século. Como já referimos, a música do serialismo total e as suas ramificações, e mais ainda a música

[10] A psicologia da citação é semelhante na literatura e na música: «Mesmo que um texto seja do princípio ao fim uma citação, a própria condição de citação qualifica o texto e toma-o, nessa medida, único. Assim, uma citação de Marvell por Eliot tem uma força ligeiramente diferente daquela que tinha quando Marvell a escreveu. Embora a combinação de palavras seja única, é lida, se o leitor conhece as palavras, quer usualmente, quer através do dicionário, com um choque semelhante ao do reconhecimento. O reconhecimento não se limita, porém, àquilo que nas palavras já era conhecido; há uma percepção de algo anteriormente desconhecido, algo novo que é resultado da combinação das palavras, algo que é literalmente um acréscimo de conhecimento. A importância ou o valor do conhecimento tanto dependem da habilidade do poeta na combinação das palavras como dos seus sentimentos íntimos.» (R. P. Blackmur, *Forni and Value in Modem Poetry,* p. 184, cit. *in* Leonard B. Meyer, *Music, the Arts, and Ideas,* Chicago, University of Chicago Press, 1967, p. 201.)

da indeterminação, é captada como uma sucessão discreta de acontecimentos musicais, nenhum dos quais parece derivar dos anteriores e criar, aparentemente, qualquer situação que permita ao ouvinte antecipar (e ainda menos prever) o que virá a seguir. Ainda assim, em todo este processo o compositor conserva uma parte do seu controle, ainda que muito pequena; tanto o compositor como o executante fazem escolhas, e o resultado é uma forma musical, muito embora (com a indeterminação) essa forma possa ser diferente de cada vez que a música é ouvida. O princípio de causa (as escolhas) e efeito (a forma) continua a funcionar.

Suponhamos agora, no entanto, que a espontaneidade se expande até ao ponto em que toda a escolha é voluntariamente abandonada. Quer no papel de compositor, quer no de executante ou ouvinte, decidimos aceitar aquilo que acontecer, sem termos em conta as nossas preferências quanto ao que *deveria* acontecer. Enquanto ouvintes, limitamo-nos a ouvir os sons como sons, apreciando-os um a um, sem tentarmos ligar cada som com os anteriores ou os seguintes, sem esperarmos que a música nos comunique qualquer espécie de sentimentos ou sentidos. Os sons até podem não ser intencionais; qualquer erro, qualquer ruído acidental que ocorra durante um espectáculo, é também perfeitamente aceitável. Os juízos de valor passam, portanto, a ser irrelevantes, e o tempo musical transforma-se em pura duração, mensurável pelo relógio.

Por muito estranha que tal estética possa parecer — e por muito vulnerável que na prática se revele ao puro diletantismo—, tem uma base filosófica defensável, embora a filosofia em questão, familiar ao Oriente e a alguns místicos ocidentais, seja fundamentalmente diferente da corrente principal da filosofia ocidental, que se prolongou sem quebras desde a Grécia antiga até ao presente e cujas concepções estão tão profundamente enraizadas no nosso pensamento que a maioria de nós não imagina sequer que possam existir concepções alternativas. O grande defensor desta «nova» filosofia é o enigmático John Cage, que vamos encontrar na frente pioneira de boa parte das novas correntes americanas e europeias desde o final da década de 30. A sua influência na Europa foi maior do que a de qualquer outro compositor americano. A sua cedência mais extrema ao acaso é a peça intitulada *4'33"* (quatro minutos e trinta e três segundos, 1952), em que os músicos ficam sentados em silêncio durante esse tempo determinado, enquanto os ruídos provenientes da plateia ou do exterior constituem a música. A partir de 1956, Cage foi-se aproximando cada vez mais da abertura total em todos os aspectos da composição e da execução, construindo as partituras por métodos inteiramente aleatórios e oferecendo aos executantes uma ampla margem de escolha, como nas *Variations IV* (1963): «para qualquer número de executantes, quaisquer sons ou combinações de sons produzidos por quaisquer meios, com ou sem outras actividades». Nas «outras actividades» podem incluir-se a dança e o teatro. Tudo isto está em harmonia com o interesse pessoal de Cage pelo budismo zen. E, mais importante ainda, está em harmonia com aquilo que é, provavelmente, uma tendência cada vez mais forte dos artistas ocidentais — e da civilização ocidental em geral — para se abrirem às ideias e às crenças das outras grandes culturas mundiais.

O termo *entropia,* da termodinâmica e da ciência da informação, é por vezes utilizado para caracterizar a organização absolutamente aleatória que é um dos extremos da música indeterminada. O oposto é a *redundância,* a redução ao mínimo de informação através da igualização e da repetição extremas. Foi este o caminho que tomou uma corrente musical denominada *minimalismo.*

**MINIMALISMO** — As músicas da Ásia, em particular da índia e da Indonésia, que passaram a ouvir-se com bastante frequência na América a partir de 1960, incitaram os compositores a cultivar um estilo mais simples, em que pudessem explorar as subtilezas da melodia e do ritmo. A improvisação controlada sobre os *ragas,* com intervalos microtonais e a alternância fixa de unidades rítmicas, bordões e figurações rapsódicas, foi uma das fontes de inspiração. A música calma, fascinante, repetitiva e contemplativa dos *gamelões* de Java e do Bali forneceu aos compositores um modelo para as estruturas baseadas na reiteração de esquemas simples, quer de ritmo, quer de motivos melódicos. Os sintetizadores proporcionaram uma forma fácil de improvisar sobre ritmos e padrões melódicos «enlatados». A música *rock,* influenciada pelo *jazz,* pelos *blues,* pela música *folk* e pela música electrónica, era uma experiência familiar para muitos compositores nascidos nos anos 30 e 40, que se sentiram atraídos pelo seu carácter directo, pelos ritmos hipnóticos, pelas harmonias consonantes, pelas frases repetidas e pelos *ostinatos.*

A procura da simplicidade, ou a reacção à complexidade da música serial, impeliu alguns compositores numa direcção a que se deu o nome de *minimalismo,* devido à limitação intencional do vocabulário rítmico, melódico, harmónico e instrumental. Tanto o nome como a tendência em si talvez se devam ao grupo nova-iorquino de artistas plásticos que conceberam estruturas cíclicas e repetitivas compostas de elementos simples como linhas e pontos. Em contrapartida, os limites temporais das composições ou improvisações musicais, bem como a duração de cada um dos seus elementos — contrastando com a condensação e a mudança constante de boa parte da música serial —, estavam muito longe de serem minimalistas.

Um dos pioneiros deste movimento foi La Monte Young (1935-), cuja peça *The Tortoise: His Dreams and Journeys* (1964) é uma improvisação em que instrumentistas e cantores entram e saem em diferentes harmónicos sobre um som fundamental tocado como um bordão por um sintetizador.

Terry Riley (1935-), que chegou a tocar no conjunto de Young, fez, nos anos 60, experiências num estúdio electrónico com a repetição persistente de frases curtas sobre uma pulsação regular e contínua, utilizando *tape-loops* (pedaços de fita formando um círculo), sobrepondo-os uns aos outros. A peça gravada *Mescalin Mix* (1962-1963) foi construída com base neste processo. Riley interessou-se mais tarde pela música indiana — a sua obra *A Rainbow in Curved Air* (1970), para teclado, baseia-se na improvisação sobre escalas modais e ciclos rítmicos análogos aos da música indiana.

Steve Reich (1936-) desenvolveu um processo próximo do cânone em que os músicos tocam o mesmo material ligeiramente desfasados uns dos outros. Este método teve origem na sobreposição de gravações da mesma voz falada, de tal modo que uma fita se dessincronizava da outra, girando um pouco mais depressa. Reich aplicou depois a ideia a dois pianos em *Piano Phase* (1967) e em *Violin Phase* (1967) justapôs um violinista ao vivo a uma gravação de violino. A peça deu origem a uma versão publicada (1979) para quatro violinistas ou para um violinista e três gravações sincronizadas.

Philip Glass (1937-), que já tinha publicado vinte obras quando terminou os estudos na Universidade de Chicago, na Juilliard School, com Nádia Boulanger, retirou-as todas do mercado depois de ter começado a trabalhar com Ravi Shankar em Paris. Já antes disso Glass tinha reagido negativamente à música contemporânea que ouvira em Paris, na série *Domaine musical,* de Pierre Boulez. A música de

Glass, a partir de meados dos anos 60, foi profundamente influenciada pela organização rítmica da música indiana e pela ênfase na melodiosidade, na consonância e nas progressões harmónicas, além da forte amplificação, que caracterizam boa parte da música *rock.* A sua ópera em um acto *Einstein on the Beach,* cuja execução demora quatro horas e meia, produzida em colaboração com Robert Wilson (argumento e encenação), foi estreada na Metropolitan Opera House em 1976. Seguiram-se duas outras óperas: *Satyagraha* (1979), acerca da luta não violenta de Gandhi, encomendada pela Ópera Real Holandesa, e *Akhnaten,* sob o faraó egípcio martirizado pelo seu monoteísmo. Salvo estas excepções, Glass compôs principalmente para o seu conjunto. *Einstein* não é uma ópera narrativa, não tem qualquer texto cantado, além de sílabas de solfejo; a orquestra compõe-se de instrumentos de tecla eléctricos, sopros de madeira e um violino solista. Glass conseguiu conquistar um público amplo e diversificado, incluindo os frequentadores das salas de concertos e também das galerias de arte (onde a sua música é por vezes tocada), os entusiastas do *rock* e o público comprador de discos.

**NAWM 156 — STEVE REICH,** *Violin Phase*

Na versão para um violino e três gravações sincronizadas, o compositor começa por gravar repetidamente, durante um a cinco minutos, o exemplo 20.18, *a).* Em seguida, depois de rebobinar a gravação, o violinista sobrepõe-lhe uma série de repetições do mesmo conjunto de notas, mas com quatro colcheias de avanço sobre a primeira gravação, como no exemplo 20.18, *b).* O executante volta então a rebobinar a fita e grava o motivo com quatro colcheias de avanço sobre a segunda gravação, como no exemplo 20.18, c). As melhores três a sete repetições são transformadas num *tape loop,* dando origem ao *ostinato* apresentado no exemplo 20.18, *d).* O violinista executa a composição sobre este *ostinato,* tocando primeiro em uníssono com a primeira gravação, acelerando depois até ter uma colcheia de avanço sobre essa gravação e mantendo então o andamento durante um certo número de repetições; esta alternância de aceleração e sincronização com a música gravada prossegue até ao final da peça. Tanto o executante ao vivo como as várias pistas da gravação recorrem ainda *aofade--in* e ao *fade-out.*

*Exemplo 20.18 — Steve Reich,* Violin Phase

**a) comp. 1**

***b)* comp. 7, duas pautas superiores**

*c)* **comp. 18, três pautas superiores**

*mm*

**PPPi**

**li) comp. 18, apenas a quarta pauta**



## Conclusão

Se recordarmos as quatro características básicas da música ocidental que começaram a tomar forma no século xi (v. cap. 3), veremos que o século xx alterou três de entre elas ao ponto de as deixar quase irreconhecíveis. A *composição,* no sentido de uma obra de arte que existe independentemente de cada execução particular, deu lugar, até certo ponto, à improvisação controlada (que era também a prática corrente na antiguidade e na alta Idade Média). Quanto à *notação,* a partitura deixou em muitos casos de ser um conjunto definitivo de instruções; o intérprete, em vez de ser um simples mediador entre o compositor e o público, tornou-se, ele próprio, em grande medida, o compositor (de novo como na alta Idade Média). Os *princípios ordenadores* mudaram — é defensável a afirmação segundo a qual esta mudança foi maior do que todas as que se verificaram ao longo dos oito séculos anteriores; se pensarmos na indeterminação total, os princípios ordenadores deixaram deliberadamente de existir. Só a *polifonia* permanece. Tendo tudo isto em conta, não parece exagerado dizer que o século xx assistiu a uma revolução musical no sentido pleno do termo.

Foi, no entanto, uma revolução que inicialmente só afectou um pequeno número de pessoas. Não queremos com isto dizer que esse pequeno grupo não tenha sido importante. Mesmo a totalidade do público da música «séria» (ou seja, a música erudita de uma certa complexidade, que requer, para ser compreendida, um certo esforço da parte dos ouvintes) nunca, fosse em que época fosse, representou mais do que uma parcela ínfima da população. Esse público ainda hoje é relativamente pequeno, sendo o público receptivo a tudo quanto seja novo e experimental mais pequeno ainda. Também isto é normal. Os compositores que escrevem numa lingua-

gem difícil e esotérica não podem esperar uma grande adesão popular. Aliás, que importa que nos ouçam ou não?"

Alguns compositores sempre se interessaram pelo público, e neste último quarto de século têm sido cada vez mais os compositores que destinam as suas obras ao público, e não aos outros compositores, aos estudantes de música e aos analistas. A preocupação suscitada pelo fosso entre o compositor e o ouvinte levou a uma simplificação e mesmo a uma minimalização do conteúdo, à criação de estilos híbridos derivados de cruzamentos entre a música erudita e a música popular, étnica, não ocidental, ou folclórica, trazendo à superfície a organização musical, em vez de a dissimular, bem como a diversas tentativas no sentido de fazer a ponte entre a música familiar do passado e a do presente.

# Bibliografia

## Leitura aprofundada

*Generalidades*

William W. Austin, *Music in the Twentieth Century from Debussy through Stravinsky,* Nova Iorque, Norton, 1966; Paul Griffiths, *Modern Music: The Avant-Garde since 1945,* Londres, Dent, 1981; Elliott Schwartz e Barney Childs (ed.), *Contemporary Composers on Contemporary Music,* Nova Iorque, Holt, Rhinehart & Winston, 1967; Arnold Whittall, *Music since the First World War,* Londres, St. Martin's Press, 1977; Bryan Simms, *Music of the 20th Century: Style and Structure,* Nova Iorque, Schirmer, 1986; John Rockwell, *All American Music: Composition in the Late Twentieth Century,* Nova Iorque, Knopf, 1983 — uma panorâmica da música americana de Krenek, Babbitt, Carter e Cage até à actualidade; Barbara L. Tischler, *An American Music: The Search for an American Musical Identity,* Nova Iorque, Oxford University Press, 1986; compositores soviéticos: Gerald Abraham, *Eight Soviet Composers,* Nova Iorque, Oxford University Press, 1943; Dmitri Shostakovich, *The Power of Music,* Nova Iorque, Music Journal, 1968; Boris Schwartz, *Music and Musical Life in Soviet Russia, Enlarged Edition, 1917-1981,* Bloomington, Indiana University Press, 1983; Malcolm H. Brown (ed.), *Russian and Soviet Music: Essays for Boris Schwartz,* Ann Arbor, UMI Research Press, 1984.

*Compositores*

Bartók

Halsey Stevens, *The Life and Music ofBéla Bartók, 2."* ed., Nova Iorque, Oxford University Press, 1964; T. Crow (ed.), *Bartók Studies,* Detroit, Information Coordinators, 1976; Paul Griffiths, *Bartók,* Londres, Dent, 1984; Elliott Antokoletz, *The Music ofBéla Bartók: A Study of Tonality and Progression in 20th-century Music,* Berkeley, University of California Press, 1984; Erno Lendvai, *The Workshop of Bartók and Kodály,* Budapeste, Editio Musica, 1983.

" Distorção (não electrónica) do título provocatório de um perspicaz ensaio de Milton Babbitt, «Who cares if you listen?» («Que importa que nos ouçam ou não?»), in *High Fidelity* 8/2, Fevereiro de 1958, incluído *in* Elliot Schwartz e Barney Childs, *Contemporary Composers on Contemporary Music,* Nova Iorque, Holt, Rhinehart & Winston, 1967, pp. 243-250.

**Berg**

Willi Reich, *Alban Berg,* trad, de Cornelius Cardew, Nova Iorque, Harcourt, Brace & World, 1965; Douglas Jarman, *The Music of Alban Berg,* Berkeley, University of California Press, 1979; Mosco Carner, *Alban Berg: The Man and the Work,* 2." ed., Nova Iorque, Holmes and Meier, 1983; George Perle, *The Operas of Alban Berg,* Berkeley, University of California Press, 1980; Janet Schmalfeldt, *Berg's Wozzeck: Harmonic Language and Dramatic Design,* New Haven, Yale University Press, 1983; Juliane Brand, Christopher Hailey e Donald Harris (ed.), *The Berg-Schoenberg Correspondence: Selected Letters,* Nova Iorque, Norton, 1987.

**Boulez**

Entre os escritos do compositor refiram-se *Notes of an Apprenticeship,* trad, de H. Weinstock, Nova Iorque, Knopf, 1968, de que duas passagens estão incluídas em GLHWM, 10, e *Boulez on Music Today,* trad, de S. Bradshaw e R. R. Bennett, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1971; P. Griffiths, *Boulez,* Oxford Studies of Composers, Londres, Oxford University Press, 1979, e *Pierre Boulez: A Symposium,* ed. William Glock, Londres, Eulenberg, 1986.

**Britten**

*The Britten Companion,* ed. Christopher Palmer, Londres, Faber and Faber, 1984; A. Whittall, *The Music of Britten and Tippett: Studies on Themes and Techniques,* Cambridge, Cambridge University Press, 1982; Peter Evans, *The Music of Benjamin Britten,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 1979; Eric W. White, *Benjamim Britten, His Life and Operas,* 2." ed., Berkeley, University of California Press, 1983.

**Cage**

Cf. os escritos do próprio compositor, em particular *Silence,* Middletown, CT, Wesleyan University Press, 1961, o livro que dá uma ideia mais completa da sua obra e das suas teorias, e *A Year from Monday,* Londres, Calder and Boyars, 1968; Richard Kostelanetz (ed.), *John Cage,* Nova Iorque, Praeger, 1970; *A John Cage Reader: In Celebration of his 70th Birthday,* Nova Iorque, Peters, 1983; P. Griffiths, *Cage,* Londres, Oxford University Press, 1981.

**Carter**

Allen Edwards (ed.), *Flawed Words and Stubborn Sounds: A Conversation Elliott Carter,* Nova Iorque, Norton, 1971; K. e E. Stone (eds.), *The Writings of Elliott Carter,* Bloomington, University of Indiana Press, 1977; David Schiff, *The Music of Elliott Carter,* Londres, Eulenberg, 1983.

**Copland**

J. Skowronsky, *Aaron Copland: A Bibliography,* Westport, CT, Greenwood Press, 1985; cf. os seus próprios escritos, incluindo *Music and Imagination,* Cambridge, MA, Harvard University Press, 1952, *The New Music 1900-1960,* ed. rev., Nova Iorque, Norton, 1968, e *Copland on Music,* Garden City, Nova Iorque, Doubleday, 1960; com Vivien Perlis, *Copland: 1900-1942,* vol. I., Nova Iorque, St. Martin, 1984; N. Butterworth, *The Music of Aaron Copland,* Nova Iorque, Universe Books, 1986.

**Gershwin**

I. Goldberg, *George Gershwin: A Study in American Music,* ed. rev., Nova Iorque, Simon & Schuster, 1958; Edward Jablonsky, *Gershwin,* Nova Iorque, Doubleday, 1987.

Hindemith

Obras do próprio compositor: *The Craft of Musical Composition,* Nova Iorque, Associated Music Publishers, 1954, e *A Composer's World; Horizons and Limitations,* Cambridge, MA, Harvard University Press, 1952; David Neumeyer, *The Music of Paul Hindemith,* New Haven, Yale University Press, 1986. As obras completas de Hindemith estão publicadas sob o título *Sämtliche Werke,* ed. K. von Fischer e L. Finscher, Mainz, B. Schott, 1975-1986.

**Holst**

Imogen Holst, *The Music of Gustav Holst, and Hoist's Music Reconsidered,* Oxford, Oxford University Press, 1984.

**Honegger**

Do próprio Honegger, *Je suis compositeur,* Paris, 1951, trad, de O. Clough, Londres, Faber & Faber, 1966.

**Kodály**

L. Eösze, *Zoltan Kodály,* Londres, Collet's, 1962; Z. Kodály, *Folk Music of Hungary,* trad, de R. Tempest e C. Jolly, Londres, Barrie & Jenkins, 1971; Erno Lendvai, *The Workshop of Bartók and Kodály,* Budapeste, Editio Musica, 1983.

**Messiaen**

Messiaen, *The Technique of My Musical Language,* Paris, A. Leduc, 1956; R. Nichols, *Messiaen,* Oxford Studies of Composers, Oxford, Oxford University Press, 1985; C. H. Bell, *Olivier Messiaen,* Boston, Twayne, 1984; R. S. Johnson, *Messiaen,* Berkeley, University of California Press, 1980; P. Griffiths, *Olivier Messiaen and the Music of Time,* Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

**Milhaud**

Autobiografia do compositor, *Notes without Music,* trad, de D. Evans, Nova Iorque, Knopf, 1970.

**Poulenc**

Pierre Bernac, *Francis Poulenc: The Man and His Songs,* trad, de W. Radford, Nova Iorque, Norton, 1977; Keith W. Daniel, *Francis Poulenc: His Artistic Development and His Musical Style,* Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.

**Prokofiev**

I. V. Nestyev, *Prokofiev,* trad, de F. Jonas, Stanford, Stanford University Press, 1960; Harlow Robinson, *Prokofiev, A Biography,* Nova Iorque, Viking, 1987.

**Schoenberg**

Willi Reich, *Schoenberg, a Critical Biography,* trad, de L. Black, Nova Iorque, Praeger, 1971; René Leibowitz, *Schoenberg and His School,* trad, ing., Nova Iorque, Philosophical Library, 1949, reed. 1975; Joan A. Smith, *Schoenberg and His Circle: A Viennese Portrait,* Nova Iorque, Schirmer, 1986; Benjamin Boretz e E. Cone (ed.), *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky,* Princeton, Princeton University Press, 1968, inclui artigos do periódico *Perspectives of New Music; Letters (Correspondência)* do compositor, org. de Erwin Stein,

Londres, Faber & Faber, 1964, e o seu volume de ensaios *Style and Idea,* ed. aumentada, ed. L. Black, Nova Iorque, St. Martin's Press, 1975; obras completas: *Sämtliche Werke,* ed. Josef Rufer e Carl Dahlhaus, Mainz, B. Schott, Viena, Universal, 1966-1985; v. também Rufer, *The Works of Arnold Schoenberg: a Catalogue of His Compositions, Writings and Paintings,* trad, de Dika Newlin, Londres, Faber & Faber, 1962.

**Sessions**

Olivier Daniel *et ai, Roger Sessions,* Nova Iorque, 1965; Sessions, *The Musical Experience of Composer, Performer, Listener,* Princeton, Princeton University Press, 1950, e *Questions about Music,* Cambridge, MA, Harvard University Press, 1970; Andrea Olmstead, *Roger Sessions and his Music,* Ann Arbor, UMI Research Press, 1985.

**Shostakovich**

Roy Blokker (com Robert Dearling), *The Music of Dmitri Shostakovich: The Symphonies,* Londres, The Tantivy Press, Rutherford, Madison, Teaneck, Farleigh Dickinson University Press, 1979; Christopher Nortis (ed.), *Shostakovich: The Man and his Music,* Boston, Londres, Marion Boyars, 1982; Solomon Volkov (ed.), *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich,* trad, de A. W. Bouis, Nova Iorque, Harper & Row, 1979 — a utilizar com precaução; v. a recensão de Laurel Fay, «Shostakovich versus Volkov: whose testimony?», in *The Russian Review,* 39, 1980, 484-493.

**Stockhausen**

J. Cott, *Stockhausen: Conversations with the Composer,* Nova Iorque, Simon & Schuster, 1973; R. Maconie, *The Works of Karlheinz Stockhausen,* Londres, Oxford University Press, 1976; Karl H. Wörner, *Stockhausen,* trad, de Bill Hopkins, Berkeley, University of California Press, 1973.

**Stravinski**

Do proprio compositor; em edição inglesa, *Autobiography,* Nova Iorque, M & J. Steuer, 1958, reed. 1966, e *Poetics of Music,* Cambridge, MA, Harvard University Press, 1947 — as numerosas obras que Stravinsky escreveu em colaboração com Robert Craft contêm muitas observações inteligentes e perspicazes sobre a música e os músicos no século xx; M. S. Druskin, *Igor Stravinsky: His Life, Works, and Views,* trad, de M. Cooper, Cambridge, Cambridge University Press, 1983; B. Boretz e E. Cone (ed.), *Perspectives on Schoenberg and Stravinsky,* Princeton, Princeton University Press, 1968, inclui artigos do periódico *Perspectives of New Music:* Peter van den Toom, *The Music of Igor Stravinsky,* New Haven, Yale University Press, 1983; v. também *Confronting Stravinsky,* ed. Jann Pasler, Berkeley, University of California Press, 1986; Ethan Haimo e Paul Johson (ed.), *Stravinsky Retrospectives,* Lincoln, NE, University of Nebraska Press, 1987; sobre *The Rake's Progress,* P. Griffiths, «The rake's progress», in *Igor* Stravinsky, Nova Iorque, Cambridge University Press, 1982.

**Thomson**

Michael Meckna, *Virgil Thomson, A Biobibliografphy,* Nova Iorque, Greenwood Press, 1986; Kathleen Hoover e John Cage, *Virgil Thomson, His Life and Music,* Nova Iorque, T. Yoseloff, 1959; Anthony Tommasini, *Virgil Thomson Musical Portraits,* Nova Iorque, Pendragon Press, 1986; os textos do próprio compositor, incluindo *Virgil Thomson,* Nova Iorque, Knopf, 1966, *American Music since 1910,* Londres, Weidenfeld & Nicolson, 1967, e *The Art of Judging Music,* Nova Iorque, Knopf, 1948.

## Varèse

Louise Varèse, *Varèse: a Looking-Glass Diary,* Nova Iorque, Norton, 1972; Sherman Van Solkema (ed.), *The New Worlds of Edgar Varèse,* Brooklyn, Nova Iorque, Institute for Studies in American Music, 1979; Jonathan Bernard, *The Music of Edgar Varèse,* New Haven, Yale University Press, 1987.

## Vaughan Williams

M. Kennedy, *The Works of Ralph Vaughan Williams,* ed. rev., Londres, Oxford University Press, 1982; os textos do próprio compositor, incluindo *National Music,* Nova Iorque, Oxford University Press, 1964.

## Walton

F. Howes, *The Music of William Walton,* 2." ed., Londres, Oxford University Press, 1974; Neil Tierney, *William Walton, His Life and Music,* Londres, Hale, 1984; *Thematic Catalogue* de S. R. Graggs, Londres, Oxford University Press, 1977.

## Webern

H. Moldenhauer, *Anton von Webern,* Nova Iorque, Knopf, 1979, uma biografia pormenorizada e amplamente documentada; Webern, *Letters,* org. de J. Polnauer, trad, de C. Cardew, Bryn Mawr, PA, T. Presser, 1967, e *The Path to the New Music,* trad, de L. Black, Bryn Mawr, PA, T. Presser, 1963; Zoltan Roman, *Anton von Webern: An Annotated Biography,* Detroit, Information Coordinators, 1983.

V. ainda bibliografias actualizadas em *The New Grove Second Viennese School: Schoenberg, Webern, Berg,* Nova Iorque, Norton, 1983, *The New Grove Modern Masters: Bartók, Stravinsky, Hindemith,* Nova Iorque, Norton, 1984, *The New Grove Twentieth-Century English Masters: Elgar, Delius, Vaughan Williams, Hoist, Walton, Tippett, Britten,* Nova Iorque, Norton, 1986, *The New Grove Twentieth-Century French Masters: Faure, Debussy, Satie, Ravel, Poulenc, Messiaen, Boulez,* Nova Iorque, Norton, 1986, e *The New Grove Twentieth-Century American Masters: Barber, Bernstein, Cage, Carter, Copland, Cowell, Gershwin, Ives, Sessions, Thomson,* Nova Iorque, Norton, 1988.